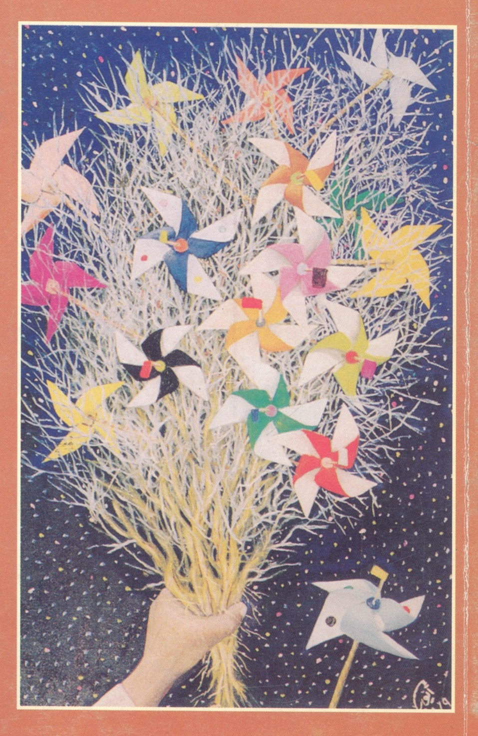
البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٣١٠ مايو ١٩٩٦



- القديم والجديد في المسرح التشيخوفي

د. أشرف الصباغ

- الدرامية في شعر الحداثة العربية

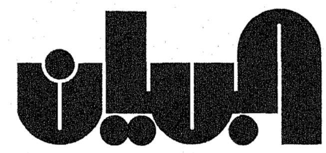
د. سعد الدين كليب

- قصائد من:

علي السبتي
أحمد يوسف داود
شيماس هيني

- قصص وكتابات

منى الشافعي
نضال الصالح
بزة الباطني



العدد 310 مايو 1996

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 5 دنانير.

للأفراد في الخارج 7 دنانير أو ما يعادلها.

للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.

للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان

ص.ب 34043 العديلية - الكويت

الرمز البريدي 73251

هاتف المجلة: 2518286

هاتف الرابطة: 2510602/2518282

فاكس: 2510603

إشارات:

1 - المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 - الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 - ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 - المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة لأي جهة أخرى. 5 - يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 - أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر. 7 - يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنبذة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(310) MAY 1996



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602**

يلتقي هذا الجمع الطيب مساء اليوم إحياء لذكرى شاعر أعطى فأجزل العطاء، وأبدع فأحسن الإبداع، نذر حياته لشعبه ووطنه. غنى للكويت بأشعاره، فغنت الكويت كلها معه. له إسهام في كل مجال من مجالات الثقافة. فقد وضع بصمته الواضحة على الإبداع الشعري الكويتي.

وخص الأدب الشعبي بدراسات معمقة غنية، وكتب عددا من الدراسات الأدبية الرصينة وشارك في الكثير من المهرجانات والمؤتمرات والملتقيات الثقافية والأدبية. وحكم العديد من المسابقات الأدبية. وكان له دور بارز في نشاط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. فإلى جانب عضويته في المجلس لعدة سنوات شارك في لجانه المختلفة وأسهم في نشاطاته وحتى وكالة الأنباء الكويتية كان لها نصيب من عطائه السخي، حيث ساهم في عضوية مجلس إدارتها وتسلم منصب نائب رئيس مجلس الإدارة. وجامعة الكويت تشهد له بعطاء غير محدود سواء من خلال عمله بالتدريس أو عندما تسلم بعض المناصب الأكاديمية.



أما رابطة الأدباء فهي بيته الذي يقضي فيه معظم وقته ويلتقي فيه بأصحابه وإخوانه. أعطى للرابطة من وقته الكثير، وتحمل مسئولياتها لسنوات عديدة. قادها بنجاح حتى أصبحت من أهم المؤسسات الثقافية في وطننا.

أيها الأعزاء

حمل هذا الملتقى اسم عبدالله العتيبي تقديرا لعطائه، وحبه لديرته وأهلها.

وقد خصته بحوث الملتقى بجانب منها مسلطة الضوء على إبداعه الشعري والنقدي إلى جانب دراستها للشعر الكويتي، واستكشاف آفاقه.

يأتي هذا الملتقى ضمن سلسلة من النشاطات الثقافية التي تقيمها رابطة الأدباء خدمة لأوجه الإبداع فبعد أن خصص الملتقى الأول للقصة والرواية في الكويت، يأتي هذا الملتقى لدراسة الشعر الكويتي، وستتوالى بإذن الله الملتقيات التي تدرس الإبداع في وطننا الحبيب. دون أن ننسى الاستعانة بأشقاء لنا من مختلف الأقطار العربية، إيمانا منا بوحدة الثقافة العربية وسقوط الحدود بين المثقفين العرب.

أعزائي الشكر لكم على حضوركم.. الذي يمثل مشاركة في هذه الاحتفالية التي نحاول من خلالها رد بعض الفضل لرجل أفنى حياته من أجل الوطن.

ـ خالد عبد اللطيف رمضان

ـ نص كلمة الافتتاح في ملتقى د. عبدالله العتيبي الشعري

في هذا العدد

■ بحوث ومقالات: 5

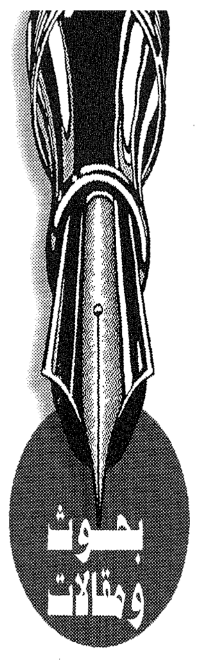
■ الشعر: 62

■ القصة: 81

■ كتابة: 92

■ قراءات: 99

■ عواصم ثقافية: 118


بحوث
ومقالات



د. أشرف الصباغ
موسكو

القديم والجديد في المسرح التشيخوفي

إن الرجوع إلى الأعمال الفنية الكلاسيكية يعني دائما، شئنا أم لم نشأ، الارتداد والنكوص عما يجري في زمننا المعاصر، هذا الزمن الذي أصبح يشكل عالما قاسيا من الخواء الروحي الذي يفتح بدوره هوة حالكة من انعدام القيم والمفاهيم الإنسانية. مما يتطلب بشكل فوري العودة إلى الثقافات الكلاسيكية بما فيها من زخم فكري وإنساني، وبما تحمله من بذور وأجنة حية طازجة تنقسم وتتكاثر وتتوالد باستمرار لتفصح عن مدى الخصوبة الكائنة فيها، وثراء مخزوناتها الروحية الهائلة. وفي ذات الوقت يعني ــ إحياء الأعمال الكلاسيكية ــ التوغل في المعاصرة على ضوء استلهام التراث الكلاسيكي، وفهم تجارب وخبرات أصحابه، والتي نستدعيها خصيصا لسد هوة الفراغ الروحي للزمن المعاصر، والقضاء على كل ما يمكنه أن يتسرب إلى أرواحنا من خواء في كل شيء تقريبا. ومن هنا فالإقبال على القديم، بشكل عام، ينشأ بسبب النزوع إلى الجذور الأصيلة والأصلية، والتوق إلى التراث حتى لا يموت في لحظات الفزع والرعب المتأصلين، أو ينثر ويتلاشى في خضم تمزقات العالم المعاصر، وليظل دائما وأبدا في وعينا ووعي أحفادنا بكل قضاياه وإشكالياته، وسلبياته وإيجابياته، وبصرف النظر عما إذا كنا متفقين أو مختلفين معه، لأن تناوله الدائم

على ضوء المتغيرات التاريخية والسياسية والاجتماعية، وحتى إلى جانب التطورات الفنية من ألفها إلى يائها، يعطينا الإمكان للوقوف على أرض صلبة، وفتح آفاق جديدة للانتقاء، والتفاعل مع هذا التراث دون خجل أو مكابرة أو تطرف. فإدراك عظمة التماثيل والآثار القديمة لا يتأتى من صمتها المخيم في الفضاء المجرد، وإنما عن طريق حركتها الواقعية الدائبة في الوعي المحسوس — الموضوعي - لكل إنسان على حدة في عالمنا المعاصر. وبالتالي فإن إعادة إنتاج ما مضى يجب ألا تكون، في أي حال من الأحوال، مثل إقامة تماثيل لتماثيل أخرى. والمقصود هنا بطبيعة الحال ذلك الفن الميت الخالي من القيم والأخلاقيات الإنسانية، والذي يرضي الكثيرين من المدعين والكاذبين على الرغم من إفلاسه وعدم فاعليته في الواقع أيا كان.

إن الماضي الذي ينسج بشكل غير عضوي مع الحاضر، يتم نسيانه، ومن ثم يندثر ويذهب هباء. ولذا من الأفضل بكثير للحاضر أن يندفع بتدفق في المستقبل بدلا من الاستقرار في التاريخ، مع الانتباه - بالضرورة - إلى أنه إذا كان الماضي غير مدروس ومستقرا، فسوف يكون المستقبل غير معروف تماما. وبالتالي فعندما تشكل الكلاسيكية الجوهر الروحي للحاضر، فهي جديرة بالدخول إلى المستقبل والتفاعل معه على أرضية تراثية دائبة الحركة والتحول والتمخض. ويتم ذلك فقط عندما تجري في هذا الحاضر عملية تحرر وانعتاق للروح بعيدا عن المحاكاة والتزوير - محاكاة وتزوير عملية التحرر والانعتاق هذه -لأن الثقافة تأخذ دورها الطليعي عندما تتغلغل في العمق، وتعيد إنتاج نفسها، وتبعث في الذاكرة عملية بحث جبارة عن الحقيقة، وعن ذلك الذي اندثر وغاص هناك في المجهول. في هذه اللحظة الخطيرة، بكل أبعادها المكانية والزمنية، تصبح الثقافة ضرورية للجماهير العريضة التي صارت ضامرة الإحساس، وعديمة الاكتراث تجاه أي تراث مهما كان رائعا وجميلا. والمقصود هنا بطبيعة الحال التراث التشيخوفي الذي ينكره حالنا الآني من جراء تناوله بشكل اعتيادي وفي إطار السائد والمبتذل دون النظر في العمق ورصد التفاصيل المهمة والدقيقة المميزة لتقاليد الكتابة والقراءة التشيخوفية، والتي تنعكس في مجملها على التجارب الإخراجية بالانحطاط والسطحية. وهو أيضا ذلك التراث الذي تنكره انغماساتنا في مشاكلنا الخاصة وصراعاتنا التافهة من أجل التفوق والتمايز، وذلك بتذرعنا بسنة التطور واختلاف المراحل التاريخية، وتطور المدارس الفنية، وكل تلك العلل التي تفصح عن الإفلاس الروحي قبل الإفلاس الفني.

ولا شك أن تشيخوف يعتبر أحد الكلاسيكيين الذين مازالوا يحلقون عاليا فوق هاماتنا القصيرة، وتلزمنا قوة ضخمة للوصول إليه والتعامل معه بشكل يضمن لنا احترامنا لأنفسنا في المقام الأول، وقبل احترامنا للتراث وإمكانات التعامل الفني معه، لأننا في الواقع قد ابتعدنا كثيرا عن التراث بشكل عام — بمعنى أننا لا نتناوله، وإن حدث وتعاملنا معه بشكل أو بآخر، فإن ذلك يتم على نحو فج وسطحي - وعلينا أن نقطع مسافات إبداعية طويلة من أجل عملية التماس مع التراث بعمومه، والتراث التشيخوفي على وجه الخصوص. عندئذ

سنجد أننا نصطدم بالإشكالية الدائمة لتأثيرات الذين ماتوا فقط على المستوى العضوي، وسوف نواجه العديد من الأسئلة القاسية: فهل أعمالهم تؤثر علينا نحن الأحياء؟ أم لا تؤثر؟ وهل هذه الأعمال لها نفوذ علينا؟ أم دون نفوذ؟ وفي حالة الاعتماد المباشر على كفاءتنا في قراءة (أو عدم قراءة) النص القديم كعملية إبداعية ذاتية وإعادة خلق فني، فهل إعادة الخلق الفني هذه في خبرتنا تعطي متعة خيالية كاملة في حالة ظهور قدرة حقيقية بداخلنا على رؤية ما تحقق في الماضي من نماذج وأشكال فنية مسرحية حية؟ أم أنها لا تعطي تلك المتعة الخيالية الكاملة في حالة عدم ظهور قدرة حقيقية بداخلنا على رؤية ما تحقق في الماضي من نماذج وأشكال فنية مسرحية حية؟ هنا، وعندما نجد في أنفسنا تلك القدرة على اكتشاف العلاقة بين تصوراتنا عن العالم الذي مضى وأحداث التاريخ التي جرت فيه وتناولتها الكتب والمراجع بالشرح والتحليل، فسوف يحضر العالم الماضي لتشيخوف وشكسبير وموليير وغيرهم ويمثل أمامنا بشكل فعلي ومقنع على الرغم من ابتكاراتنا واختراعاتنا الفنية. وسوف نكتشف أن الكلاسيكية تشكل لنا تصورا عن أنفسنا فيه معنى الخلود، وفيه إمكانية الوصول إلى أرقى مراحل المعرفة، بل وتؤكد لنا، عن أنفسنا، بأننا نعيش في كل الأزمان، وفي كل الأماكن، خاصة في حالة تحطيمنا للزمن وسلخ الأحداث التي جرت فيه والتصقت بكل ثوانيه، وحمل كل هذا إلى زمننا الحالي، إلى الـ«هنا» و«الآن» الخاصتين بنا. كل ذلك هو النظرة ـ الرؤية ـ الملحمية للعالم بكل دقائقه وأسراره، وحركته وتمخضاته وتطور أحداثه. وهو أيضا اللعبة المسرحية، وتيار صيروراتها، حيث الإنسان ـ الممثل ـ في ملابسه ليس فقط تلك الشخصية التي كتبها المؤلف في زمنه ومكانه، ولكنه الـ «أنا» التي تعطي من ذاتها قوة وزخما، وتؤكد على وجودها في كل الأزمان، وكل الأشياء، وكل الأماكن، وعلى أسس فنية خالصة تتعارض على مستوى الشكل مع الأسس العلمية للنظرية النسبية في زمننا الآتي، ولكنها تتفق معها شكلا ومضمونا على مستوى استشراف آفاق مستقبلية مبنية على أسس التطور الفني/العلمي في القرون القادمة.

١ـ التقاليد التشيخوفية في الكتابة

تعتبر قراءة النصوص التشيخوفية بشكل متأن وعميق أقرب إلى القراءة المدرسية هي الشرط الأساسي للدخول إلى عالم تشيخوف المتنوع والخصب. وعلى الرغم من مرور ما يقرب من مائة عام على كتابة النصوص التشيخوفية (وهي فترة قليلة بالنسبة لنصوص كلاسيكية أخرى)، إلا أنها قد مرت بالعديد من مراحل التطور على خشبات المسارح في روسيا والعالم كله. وخلال جميع هذه المراحل كانت أهمية قراءة هذه النصوص تزداد باطراد في علاقتها بتقاليد الكتابة التشيخوفية بالنسبة للمخرج والفنان التشكيلي والممثل كما للناقد والأكاديمي الباحثين والمتتبعين للمسرح التشيخوفي.

لقد كانت تقاليد تشيخوف في الكتابة محصلة تفاعله العميق مع مجتمعه والقيم السائدة فيه فضلا عن التتابع المنتظم بين شخصيته كطبيب وشخصيته كفنان، ونظرته العلمية لإيجاد القوى الخلاقة التي يمكن أن يتسلح بها الإنسان في صراعه من أجل الوجود عن طريق تطوير

البيئة التي يعيش فيها كمثال مصغر لطموحات عديدة في تطوير المجتمع والعالم. كما كان يقر بالواقع الموجود، ويرى على لسان الدكتور «استروف» في مسرحية «الخال فانيا» أن الحياة سقيمة في حد ذاتها، ولا معنى لها ومليئة بالابتذال. وكان يرى أن إيجاد الإمكانات التي تتيح للإنسان أن يتقدم بخطى ثابتة على طريق التطور، بجانب تهيئة الظروف البيئية من شأنهما أن يجعلا الإنسان، كما جاء على لسان «سونيا» في «الخال فانيا»، أكثر رقة ومرونة، وإسهاما في ازدهار العلوم والفنون. ومن هنا تزداد أهمية كتاب «جون تالوتش» بعنوان (تشيخوف ـ دراسة بنائية) والذي حلله وعرضه «فوزي عطية محمد» بأحد أعداد مجلة «عالم الفكر»، حيث أورد ثلاثة مستويات شكلية تتخلل مؤلفات تشيخوف: الواقع المتدهور، والرؤية الملحمية، والاختيار غير السليم. فكانت نظرة تشيخوف إلى الواقع المتدهور تقوم على توتر دائم بين مكونات الواقع الكائن، ومكونات الواقع الذي يرنو إليه والمهدد من جميع النواحي، ومكونات الواقع الذي يبحث عن الحقيقة في أوسع مجالاتها، ولكن لا يصادف سوى الازدواجية والتدهور. ومن ثم فقد كان الواقع المتدهور مرتبطا بروسيا المتخلفة آنذاك، أما الواقع الذي يرنو إليه فهو الواقع الملحمي الذي يفهمه من منطلق عقلاني مادي، ثم أخيرا الواقع الذي يبحث عن الحقيقة والذي يبرز فيه محدد الاختيار: من لا يستطيع الاختيار لافتقاره إلى التعليم، فهو جزء من الحاضر المتدهور، أما من يستطيع اختيار الطريق العقلاني السليم، فإنه يعيش كشخصية هامشية أو كمتنبىء يشعر بالمعاناة، ويعرف الطريق نحو مستقبل أفضل ولكنه مقهور بالحاضر. ومن خلال هذه المستويات تبرز ثنائية مبنية على المخالفة: الشخصية التي تتميز بالمعرفة والشخصية التي لا تتميز بالمعرفة. وبالتالي فقد قدم البطل الذي لا يعرف ويرفض الواقع، ولكنه مقهور بعجزه عن التصرف السليم، مثل: امرأة شابة تفتقر إلى التجربة ذات حظ ضئيل من التعليم، فنانون شبان لا يستطيعون إيجاد أشكال حقيقية للتعبير عن أنفسهم، ثائرون شبان يكتبون العلم تحت عقائد جامدة، شبان يعملون من أجل التغيير دون التفاعل مع الماضي.

وعلى الرغم من أن «جون تالوتش» في كتابه هذا يرى أن النص الأدبي يمكن وصفه بالقول الذي يركز القصد على ذاته، وبالتالي فهو لا يركز القصد على ما يقال، بل على كيفية ما يقال، إلا أننا هنا وبصرف النظر عن الاختلاف أو الاتفاق مع رؤيته، وبصرف النظر أيضا عن اختلافنا مع العديد من وجهات نظر المدرسة النقدية البنائية، يمكننا الاتفاق نسبيا مع بعض الدراسات البنائية التي أكدت أن تشيخوف قد تخلى عن الشكل الميلودرامي الذي كان سائدا في روسيا ومصاحبا للاتجاه الطبيعي في الأدب، حيث لم يكن يعبر هذا الشكل إلا عن العواطف والانفعالات السطحية، ولذا فَقَدَ إمكانية التعبير المباشر عن الانفعالات الكامنة. وإذا نظرنا إلى النصوص التشيخوفية فسوف نجد أنها تمثل صراعا من أجل إيجاد وتطوير شكل جديد في أسلوب معالجة الواقع، حيث تخلى تشيخوف فعليا عن أشكال الترويج الميلودرامي والمبالغات، والحذف، وزخرفة المقدمات، والتفسيرات، ومن ثم استخدم أسلوبا موضوعيا اعتمد على ما

بين السطور. ومن ناحية أخرى يمثل التوتر العصبي والقلق والوهم المشوب بحدة الطبع، والكآبة والتشاؤم والاختلال العقلي عنصرا من عناصر تقاليد تشيخوف الاجتماعية. وهذه الدراسات بما تطرحه من وجهات نظر تعتبر قاسما مشتركا للعديد من المدارس النقدية في اتفاقها حول كتابات تشيخوف، وإن البنائية لم تأت بجديد في هذا المجال بالتحديد.

٢. التقاليد التشيخوفية في قراءة النص

وكما للنصوص التشيخوفية تقاليد في الكتابة، فهناك أيضا تقاليد لقراءتها سادت في المرحلة الأولى، وتبلورت في المرحلة الثانية من تطور المسرح التشيخوفي. وعلى الرغم من أن الخلافات والاختلافات مازالت جارية وبحدة حول انتماء النصوص التشيخوفية إلى ما يمكن تسميته بالمسرح النفسي،أو انتماؤها إلى المسرح الكوميدي، إلا أن المسألة الخلافية هنا غير حيوية باعتبار أن ذلك خاضع بالدرجة الأولى إلى تصورات المخرج ورؤيته الفنية التي يريد طرحها.

وتعتبر تجربة المخرج الروسي «مارك رازوفسكي» في مسرحية «الخال فانيا» من أهم التجارب التي جرت على المسرح الروسي في سنوات الثمانينيات. وتكمن أهمية هذه التجربة في «التكتيك» الذي اتبعه المخرج في التعامل مع النصوص التشيخوفية بشكل عام، ومع «الخال فانيا» بشكل خاص، حيث بدأ ليس من قراءة النص فحسب، ولكن من قراءة العنوان فقائمة الشخصيات التي وضعها المؤلف نفسه. وباستعراض هذه التجربة يمكن التأكيد على أن كل قراءة جديدة هي عملية إبداعية في المقام الأول. وباعتبار أن قراءة النص محاولة ذاتية فردية ومتفردة في آن واحد، فيمكن أن تكون مرشدا ودليلا خلاقا لقارئ آخر له محاولة ذاتية أخرى مختلفة، ويمكن أيضا ألا يكون لأي منهما أي تأثير على هذا القارئ. والقضية هنا ليست فرض رؤية - قراءة - معينة لتشيخوف، بقدر ما هي طرح جديد للتعامل مع النصوص التشيخوفية. ومن هنا يرى مارك رازوفسكي إنه من خلال التعامل - القراءة - مع النص تتولد لدى الإنسان بعض الأفكار الجاهزة مسبقا، مثل تلك التداعيات التي تخلفها كلمة - مفهوم - الكلاسيكية، أو التعليمات التي يتلقاها الممثل من المخرج بهذا الصدد، حيث إن هذه الأفكار الجاهزة لا تأتي هكذا من فراغ، أو من لا شيء. فعندما نلقي بحجر في الماء، نرى الدوائر الموجية وقد بدأت في الانتشار. والتداعيات هنا مثلها مثل هذه الدوائر، أو إن هذه الدوائر مثلها مثل التداعيات. فالدائرة الأولى تكون واضحة جلية ومحددة، ثم تأتي الدائرة الثانية، والثالثة، والرابعة،...، والعاشرة..إلخ. والنص التشيخوفي يمتلك خواص هذه الدوائر الموجية من حيث الغزارة والجزالة، وأبسط شيء فيه يتحول إلى قيمة ذات أهمية عالية تصدر صدى واسعا نتيجة لتقاطعات الخطوط المرئية وغير المرئية، والمبنية أساسا على تناسب أجزاء العمل الفني الدرامي المعقد، والذي يمتلك ضروراته وتشعباته وأسراره عند تشيخوف. هنا أيضا يمكن أن تحدث القراءة بشكل سلبي، وفي هذه الحالة يكون القارئ - المتعامل مع النص - مثل البقرة التي تلوك، وتلوك فقط باعتبار أن معدتها في فمها على عكس الواقع، لأنه ببساطة يتعامل مع النص بشكله المكتوب

على الــورق، ودون وعــي لأي دوائر وتقاطعات ناجمة عـن الكلمات التي تحتل مركز الجملة، وتدور حولها الفكرة. وهذا النوع مـن انزلاق، أو تزحلـق العيون على الكلمات يعتبر غير مثمر بـالنسبة للمسرح عمـوما، وللمسرح التشيخـوفي على وجـه الخصوص. لأنه إذا كان الأدب عبارة عن قاعدة/ قانون، فإن المسرح هو الصيغة/ الروايـة لهذه القاعـدة أو القانـون. ولكي نؤسـس العلاقـة ونوطـدها بين القـاعدة والصيغة، فلا بد ألا تكون القراءة سلبية، بل يجب أن تكون قراءة نـافذة وتفصيلية ومتأنية، أي دراسة، وإلا تعـرضنا لخطر الانحطاط الثقـافي المعرفي، والجهل بـاللغة المسرحيــة التــي يكتـب بها الكــاتــب مسرحيته، ومـن ثم نجد أننا قـد وقعنا في فخ عـدم فهم وإدراك البـديهيات الأوليـة للارتقاء إلى أعماق النص.

على ضوء ذلك، فإن الرغبة في وضـع أي مسرحية كـلاسيكية تبـدأ من القـراءة المتواضعة للنص المسرحي، مع مراعاة أن تكون قراءة واعية متعمقـة ونشطة، تقود إلى تكـويــن التصــورات الإخـــراجيـة، وتستدعي أفكار المعالجة الفنية المسرحية. وبالتـالي فلا يوجد فـن مسرح نفسي، ولن يوجـد دون المرور بهذه الخطوة العمليـة التي دعي إليها الموسيقار «ساليري» الذي كان يضـع موسيقـاه على أسس وقـواعد القوانين الموسيقية المحسوبة، وعلى أسس ما يسمـى بالجبر الهارمـوني، مما دعـاه لانتقاد مـوسيقى «مـوتسارت» التـي لم تكن تراعـي هذه القواعد والأسـس، بقدر مـا كـانـت تعتمـد في عظمتهـا وقـوتها وهـارمونيتهـا على عبقـريـة موتسـارت نفسـه. وعلى الـرغم مـن تـدني الاهتمام بالمسرح النفسي يوما بعـد يوم، إلا أن ذلك لن يؤثـر على قوته وعظمته، لأنـه يتناول كـل مـا هـو خفي ومطمـور مـن طبيعـة وخصوصيـة الإنسان. وبـرغم تـأكدنـا اليوم من هبوط وانحطاط المستوى العام لحرفـة الإخـــراج الخاصــة بهذا المسرح، فإننا ندرك بشكـل لا يقبل الجدل بأن هذا الفن هـو ذروة الاستيعاب الفنـي للعالم. ومن المحـزن حاليا أن نرى انهيـار (ليس بشكل نهائي) مدرسة الممثل الروسي التي كـانت تقـوم على قواعـد وأسس رفيعـة، وعلى عادات وتقاليد راسخة تعطي الممثل إمكانات ضخمة للعمل على خشبة المسرح. ففـي الوقـت الحاضر يؤدي الممثـل دوره بشكـل مبالـغ فيه، وبـإضفاء حـالة مـن التصنع والصراخ والعته.

لقد أصبح من النادر حـاليا وجود تلك القاعـدة العلمية الأكـاديمية التـي تتطلب حـالـة التنـاسـب بين مـا تنطـوي عليـه الشخصيـة المكتـوبة،وبين الممثـل الـذي يـؤدي هـذه الشخصيـة على المستـويين الـداخلي والخارجـي، والتي كـان يطلـق عليها قديما «اتقان الـدور»، دون مبالغة، عـن طـريـق إدراك جـوهـر ومـاهيـة الشخصية، من أجل تجسيد الفكرة، ومن أجل كل ما هـو رئيسي ومهم. وعلى الرغم من ذلـك فالمسرح يذكـرنا دائما بجـوهره وعظمته غير العاديين، وإنه في كل الحالات لايزال يـؤدي طقوسـه في تؤدة ومهـابة، ولا يهبط أو ينحـط إلى حضيض المبـالغة والبهلوانية، ويحفظ تراثه وكينونته التي تعلن دائما وأبـدا عن الـ «أنا» المسرحيـة الخاصة بـه، تلك الـ «أنا» غير المتخفيـة، وغير الروتينية أو الملساء، وإنما تلك التي يحققها، ويعلن عنها عن طـريق المشاركة والتعــاون والصراحــة والإخــلاص، والتفاني في الجوهـر. وسوف تظهـر هذه الـ «أنـا» عنـدمـا يمتلـك المسرح قـوتـه الجبـارة وصراحتـه المطلقـة في رفـض

الانحطاط والمبالغة والابتذال، وينهض ليصنع من نفسه جسرا روحيا، ومعبرا من الإنسان إلى الإنسان، وأن يجد في نفسه القدرة على التجديد، وإمكان التخلص نهائيا من التفاهة والتكرار.

عندما كان شيء ما لا يعجب تشيخوف في إحدى مسرحياته على خشبة المسرح، كان يقول دون عصبية «إنهم لم يقرأوا النص، فهناك كل شيء مكتوب». ومع ذلك فمازالت هناك بديهيات عامة يتم تجاهلها وإهمالها. فبدلا من «قراءة النص» نرى المخرج يشرع في الإخراج مباشرة، مع أن الإخراج ليس قراءة عابرة، لكنه إعادة قراءة. ودراسة، وتوغل في النص. ومن ثم يأتي فهمنا لتشيخوف، والذي لا يتشكل فقط أثناء عملية إجراء البروفات، ولكن في غضون مرحلة القراءة الجادة حول المائدة، والتي تتطلب معالجة مبدئية للنص: تحليل كل كلمة في منظومة الشخصيات، وتحليل الموضوع، والمشاهد، والشخصيات نفسها، والآلاف المؤلفة من التفاصيل البسيطة التي يمكن أن تكون على درجة عالية من الأهمية. إن لغة العمل المسرحي لن تصل إلينا بشكل ذاتي ومن تلقاء نفسها، ولن تقفز من النص من جراء تلك الارتجالات غير المنظمة. ومن الأفضل ألا يكون هناك أي نوع من الارتجال أو الحذلقة، لأن جميع تأنقاتنا وبهرجاتنا الشكلية سوف تكون باطلة وعديمة الأساس، وبدلا من التعمق في النص، فسنحصل بإرادتنا على ما يمكنه أن يبهر المشاهدين أو النقاد السطحيين في الوقت الذي يعتبر فيه كل ذلك خيانة فظيعة للمؤلف ولأنفسنا وللمسرح. فتشيخوف يتكون في عمومه من ألغاز، ومن أجل الإقدام على فك طلاسمها، يجب أولا أن نقرأ النص قراءة عادية متأنية، كلمة بعد كلمة، وجملة بعد أخرى. وهنا يتحتم علينا الآن فهم عملية القراءة. فقراءة النص تسبق عملية الدراسة، وتجهزنا للدخول إلى مرحلة أكثر جدية ومسئولية، ألا وهي البروفات. إن القراءة تعتبر فقط مدخلا إلى تشيخوف ودونها لن توجد أي نتائج على الإطلاق. وعليه فمن الضروري بداية أن نطالع النص في مجمله بطريقة المطالعة المدرسية، وبأسلوب البحث عن الإبرة في كومة القش. وعلى الرغم من التعب والملل والإنهاك، فالقراءة البطيئة (كلما كانت بطيئة، تكون أفضل. وكلما كانت تفصيلية، تكون أفيد) تعتبر ذلك الوقود الذي يشغل محرك الممثلين بسرعة صاروخية. وفي النهاية يمكننا ألا نعير رغبات هؤلاء الممثلين أي انتباه، أو على أي شيء هم موافقون، أو غير موافقين. فالأهم والأساس هنا هو إيقاظ وإثارة خيال وثقافة الممثلين، لأن قراءة تشيخوف تلد أرواحا جديدة، وتجعلها مستعدة للإبداع الحر والكامل على خشبة المسرح بعيدا عن أي غباء أو عبث. إن عملية الخلق والإبداع تبدأ بعد مرحلة الحفر والتنقيب، بعد الحركة الإنهاكية على كل ملليمتر، بعد الحصول على أكبر عدد ممكن من محاولات التعرف والتشخيص لما هو مكتوب، لو بالفعل «هناك كل شيء مكتوب».

إن صعوبة تشيخوف تتلخص في أن ما يسمى بموقف المؤلف ليس له وجود إطلاقا عند هذا الكاتب وفي تلك الكلمات التي كتبها، إنما يظهر هذا الموقف من بين الكلمات، ومن علامات الاستفهام والتعجب والفاصلات والإشارات، والإيماءات التي تموه هذا الموقف بأشكال عديدة مختلفة، وتبدو كأنها لا تملك أية

قيم دلالية، أو معان في سياق النص. إلا أن هذه اللغة بالتحديد قد استخلصت من اليومي والعادي والمعتاد. وذلك اليومي والعادي والمعتاد متزامنة بطبعها مع التخيل والاختلاق والتلفيق، وكل هذا يشكل عالما كاملا يعيش فيه الناس كالشظايا. كما أن عدم وجود عملية الحدث نفسها، والغياب الشكلي الخادع لها في موضوعاته التي تتركب من محاور ومدارات وموضوعات دقيقة، تزيد من صعوبته بصغرها ودقتها وعفويتها الظاهرية، وإخفائها لعمليتي التفاعل والصراع. لكن كل هذا وبشكل غريب يبدأ في التراكم، وعلى نحو ما مفاجيء يظهر كل ما من شأنه أن يباغت ويصعق، مثل طلق ناري، أو ضربة سكين، أو صرخة مدوية، أو أي شيء آخر يفجر ذلك السريان المنسجم لسأمة الحياة ومللها. فالأبطال، مثلا، يتبرمون من الضجر الذي يلفهم، وفجأة يظهر منظر قتل قصير كالومضة (مع أن عملية القتل يمكن أن تفشل)، أو عملية انتحار ما، حتى ولو من وراء الكواليس.

إن الطاقة الانتشارية، وبمعنى أدق تلك القدرة الاتساعية المتسلسلة لجميع النصوص التشيخوفية شبيهة بالأعمال البوليسية، ولكنها في الحقيقة تختلف وتتناقض معها كليا. فهي تبنى على أساس المفارقة وعدم المنطقية، وفي حالات الخطأ وسوء الفهم، والسخافة، والحماقة، والبلادة. وتقوم أساسا على منطق الفعل ورد الفعل والأحاسيس. وهنا نرى لماذا يكون من المهم والممتع في آن معا البحث والتنقيب في معاني الحوارات التشيخوفية التي تدفع وتقود شخصياته مع بعضها البعض إلى الدخول في مماحكات ونقاشات، وجدالات ومخاصمات ومشاجرات، حيث تتصادم هنا، لا الأفكار أو المفاهيم الفلسفية، وإنما الناس، هؤلاء البشر الأحياء على عكس ما هو موجود في الأدب الروسي عند ديستوفسكي، وفي بعض مؤلفات تورجينيف، وفي عالم تولستوي الضخم. فتشيخوف يبتكر نوعا جديدا من (META-DRAMATURGY) حيث يوجد الإنسان دون رداء أيديولوجي، أو قناع (ماسك) ديني، إنما ببساطة يوجد كما هو، وفي علاقات مع أناس على شاكلته. في هذه الحالة تجرى عملية اضطراب وتبلبل في أحداث الحياة، وفي أصعب اللحظات التراجيدية يمكن أن تمتزج حياة أشخاصه بنوع من العته والبلاهة الفكاهيين، أو تهبط إلى أوطأ مناطق تقاطعات الصوت مع الصمت. فتراهم في حالة يأس وقنوط، بينما يودعون الحياة في تله وتسال ومرح، والقيم التي ضحّى من أجلها الآخرون، نرى أنهم يحاولون إهمالها والالتفاف حولها في عذاب وملل، ومن ثم نكتشف أن خمولهم واضطرابهم وعبثهم يغذي فيهم الأوهام والخيالات والآلام والعذابات النفسية غير المبررة إطلاقا.

إن المؤلف هنا ينظر إلى أبطاله من خلال حاجز زجاجي يمسخهم بتهكم وسخرية، مما يجعلهم في مواضع ما خلف هذا الحاجز يبدون واقعيين، بل أكثر واقعية، فيحيل حياتنا المعاصرة كلها إلى حياة مسرحية تجري أحداثها أمامنا. إن جميع الأزمات الروحية، والحساسيات المرضية عند الأبطال التشيخوفيين لا تحمل مطلقا أية مسئولية أمام الإله، فهم يمارسون النميمة مع بعضهم البعض، ويرتكبون الآثام كما لو كانت لب أو جوهر عدم إيمانهم، ويحدث

كـل هذا دون فلسفـات المعانـاة الدينيـة، ودون جهد فوق قـدرة البشر للتعرف على الحقيقـة وإدراك أيـن الشر وأيـن الخير، ولكنهـم ببسـاطـة يعيشـون بـالشكـل الطبيعي على مستوى التعرض للصدمات والهزات المعيشية المعتادة، ودون مبـالغة أو حذلقة. وهنا يطـرح السؤال نفسه، هل يظهـر شيء ما في نهايـة أعمال تشيخـوف كما لو كان واضحا ومباشرا وقطعيا؟ نعم يوجـد ذلك، ولكـن دون رياء أو ادعـاء في المعـاني والـدلالات، ودون حماسـة وتحمـس، وإنما كنتيجـة لتـدمير المصير وانكساره، مثـل اكتشافـك فجأة أنـك قد وقعت مثلا في ذلك الفـراغ الخانق للأبعاد الأربعـة. في هذه النهـايـات التشيخوفيـة يوجد تشاؤم إنسـاني عميق، وكفر مطلق بـإمكـان فهـم وإدراك مغـزى الحيـاة، وقسوة خفية وشك كبير، وكأنما يريد أن يصرخ بهدوء: نعم أيها البشر.. ليس هناك أى أمـل بسبب الـرضـوخ والاستكانـة.. بسبب استحـالة إمكانية الحيـاة نفسهـا.. يعيش فقـط النساك والـزاهدون، وفقـط المتعصبون لأفكارهـم وأعمالهم،أو هؤلاء الـذيـن يعـالجون، ويـزرعـون الأشجـار،ويعلمـون الأميين. ولكننـا في النهـاية نـرى أن متـاعـب حياتهم أيضـا تـزداد وتتفـاقـم بسبـب الانحطـاط والمخاطر، غير أن هذه الحالـة من الشذوذ والاهتراء هي جزء من اختيـارهم بمحض إرادتهم لطريقة حياتهم. وعلى الـرغم من هـذا الاختيار الخالي مـن أية إيمانـات، إلا أنهم في الحقيقة قـد فعلوا ذلك ليـس فقط مـن أجل أنفسهـم، ولكن أيضـا من أجـل الآخـريـن. وعلى ضـوء ذلـك فقـد تغلـب تشيخوف على مـرضه وتشاؤمـه، وأعلن عن إيمانه الإنساني واختياره بهدوء وبلا ثـرثـرة، فجلـس في «الكـارثـة» بمحـض إرادته، وسـافر إلى جـزر «سخالين» مـن أجل أن ينجز فقط مـا كان يجب أن ينجزه كل كاتب روسي في ذلك الوقت.

وبما أن النص المسرحـي هو القـانون، والمسرح هـو صيغـة ذلـك القـانـون، إذا فهنـاك ضرورة ملحـة في قـراءة، وإعـادة قـراءة النص التشيخـوفي دون أية أفكـار مسبقـة، والغـوص بهدوء وانسجـام في دلالاته. لأن هذا المؤلف بالتحديد يستخدم دلالات كـلاميـة مضادة للكلمـة نفسهـا. فـالجملة الكـاذبـة التـي تقال على لسـان الشخصيـة تحوي حقيقـة مـا، وهـذه الحقيقة تصل إلى وعي المتفرج لأن الكذب الـواضح فيهـا يعتبر بـالنسبة لنـا تعبيرا لفظيا. فما يقوله البطل التشيخوفي في كثير مـن الأحيان هـو عبارة عـن كلام فـارغ، وسخافة غير متجانسة أو مقبولة، بمعنى أن الخاصية الموجـودة أمامنا هنـا، والتي يجب أن نفهمها، هـي أننا مجبرون على أن نؤدي لا الكلمات نفسهـا، ولكن مـا بينها، أو ما تحتها، أو ما فوقها، أو ما هو بالقرب منها، أو حتى ما هـو بعيد عنها نسبيا. إن تعيين وتحديد المغزى، والبحث عن المنطق هما الشرطـان الأسـاسيـان للتعـامل مـع المسرح التشيخوفي. ذلك المنطق الذي يمكن المتفرج من فهـم المضمون الانفعالي الحي والمؤثـر في البناء الـدرامـي ككل، أي تلـك العلاقة المتبادلة بين الناس الموجودين على خشبة المسرح وليس منطـق المعلومات أو الكلمات في ذاتها، لأن النـص الفنـي المسرجي التشيخوفي هو عبارة عن الدلالة اللفظيـة المسرحيـة ذات الخصـوصيـة الشـديـدة، والتي تعمـل على البحـث عـن مغزى الكلمات في حـالة الاختفـاء الكامـل لدلالاتها. وقراءة مسرحيات تشيخوف ما هي إلا محاولة لفك طـلاسم هذه الدلالات مـن أجـل أن يقـف الممثلـون على خشبـة

المسرح، تحت الأضـواء، ويـؤدون كلمات رائعة، لا تكمن روعتها وقوتها فيها، بقدر مـا تكمن فيما ورائهـا مـن حدث/فعـل، وقلق، ودلالات حقيقية.

التطبيق على نص مسرحية «الخال فانيا»

نقدم هنا فقط عنوان المسرحية وقائمة الأسماء، والطـريقـة التي اتبعهـا مـارك رازوفسكي في قـراءتها. وهـذه الطريقـة يطرحهـا رازوفسكي كـرؤية إخـراجية، ووسيلة خـلاقة للدخول إلى عـالم أنطون تشيخـوف. ويبدو أنـه يتخـذها لنفسـه منهجا للقـراءة، ومن ثم منهجا إخـراجيا ليس للنصوص التشيخـوفية فقط، وإنما لكافة النصوص التي يتعامل معها. ونظرا لأهميـة هـذه التجربـة، فسـوف نكتفـي بـالاطـلاع على مـا طـرحـه بخصـوص العنوان وقائمة الأسماء للوقوف على أهم المعـالم لهذه التجـربة. وقـد نقلتهـا مـن أوراقه ومسودات كتابه بعد ترجمتها من الروسية.

سوف نقرأ مسرحية «الخال فانيا» كما لو كنا نقـرأها للمرة الأولى لكي نبـدأ بعد ذلك في إخراجهـا على خشبة المسرح. ولذا فسوف نتوقف قليـلا أثناء عملية القراءة كي نفهـم شيئا ما، ونـنـاقش ونتدبـر ما نقرأه، ومن الضروري أن نعمق في أنفسنا الإحساس بهذا العمل الفني.

سوف نقرأ النص، ونـدرسه ونغوص فيه، وسنمر بأصابعنـا في بطء شديد على كل حرف، وكل كلمة، وسوف نحصر كل ملليمتر في كل سطـر، ونرجف ونـرتعش مع كل علامة تعجب أو فاصلة أو نقطة أو علامة استفهام. ولـن ندعي أي شيء آخر سـوى تلك النظـرة الهادئة إلى الصفحـة المطبوعـة، فإننا على أي حال لـن نكتشف أي شيء آخر جديد سـوى ما كتبه أنطون بافلـوفيتش بأمـانة، ولن نحـاول إمسـاك أذننا اليمنـى بيدنـا اليسرى. سوف نقـرأ فقط وبشكل بطيء و مـدقق وممل، ومن المهم جدا أن يكون ذلك ممـلا جدا، لدرجة أن نصبح نحن أيضـا مملين، بل ولنجعل الملـل يتسرب إلى أنفسنـــا، وإلى حـد يثير النفور والعزوف.

«الخال فـانيـــا» ــ أعظـــم مسرحيـة لتشيخوف، لكنها لم تقرأ حتى الآن.

فالعنـوان بسيط ومضجـر وليس لـه صـدى مسرحـي. وببساطـة فهـو ليـس عنوان شباك. خال.. خالة.. بابا.. ماما.. ـ كل هذا ليس بالشيء الـذي يلمع ويومض، أو يهز طبلـة الأذن ويجذب خلفه أو إليـه. فأي «خال» (ديادیا) ـ تبعث على الضحك، وتستدعـي ابتسامة مـا بسبب تـركيبتها اللفظية المكونة من التكرار الغريب لمقطعي (ديا)، والتي تتشابه مع الكثير من الألفاظ الموجودة في لعثمات الأطفال.. (ديا ـ ديا)، ومثل ذلك أيضـا «دادايزم»: كما أن هناك اسما آخر مضـافا إلى (ديادیا)، هـو اسم «فـانيا» الـراقص، والطـريـف بالنسبـة للروس. اسـم يتكون من ثمانيـة أحرف، منهـم ثـلاثـة (يـا)، واثنين (د). ثمانيـة أحـرف تكـون كلمتين، كـل منهما تضـم أربعة أحرف. إنها قسمة بالمناصفة تعطي للعنوان ذلـك الإيقاع السري الـدفين الذي يبث فيـه قدرا هائلا من الفتنـة والسحر. وهـذا مـا حـدث عنـدمـا سمعت اسـم المسرحية باللغـة الإنجليزية «انكل فـانيا» بـذلك الإيقـاع الصوتي. وبصرف النظـر عن كون الإنجليـزية هي لغة تختلـف عن اللغة الروسية، لكنها أعطت التسمية نغما مميزا. وبـاختصـار، فهذا العنـوان يمتلك شكـلا خاصـا ومميزا، وجمالا ذا تـأثير

مهدىء بالمقارنة بتسميات أخرى مثل «هاملت» و«عطيل».

وهناك مسرحية أخرى لتشيخوف تملك نفس الخاصية من حيث علاقة القرابة بين الشخصيات وبين الاسم، وهي «الشقيقات الثلاث» (ترى سْسترى) التي تعتبر من المسرحيات اَلتَشيخَوفَيَة المحاربة ضد الإعلانات. وعلى الأرجح فإن تشيخوف هو الوحيد الذي استطاع أن يسمي أعماله بهذا الشكل، وبإصرار على المألوف والعادي، وكما لو كان يقول: لا تتوقعوا أي شيء مفاجىء من قبلي، فسوف أقترح لكم شيئا عاديا ومبتذلا،وفي أحط صور السأم والملل.. فهل سيكون هذا ممتعا لكم؟

«الخال فانيا» ـــ كلمتان كفيلتان بإبعادك عن المسرح، وعن التعامل الطبيعي مع عمل فني بسوق الفن. فالمؤلف يعلن بدهاء عن حكايات وشخصيات أولها شخص ما يدعى «فانيا»، يتضح فيما بعد إنه بالنسبة لإنسان ما آخر «خال». فهل يبقى هناك شك في أن كل هذا بلاهة وضجر وسأم؟ «بلاهة وضجر وقبح» مثل الحياة نفسها. ففي الأدب العالمي، وفي المؤلفات المكتوبة خصيصا من أجل المسرح تنتشر ظاهرة تسمية العمل باسم البطل الرئيسي مثل «لير» و«هاملت» و«عطيل» و«ماكبث» و«روميو وجولييت». ومن الواضح أن شكسبير لم يكلف نفسه عناء البحث عن أسماء غريبة. ومن هذا المنطلق فقد أطلق بوشكين بعض الأسماء على أعماله مثل «جودونوف» و«موتسارت وساليري»، وهناك المئات من الأمثلة الأخرى على هذه الظاهرة، وأنطون تشيخوف أحد هؤلاء بمؤلفيه «إيفانوف» و«الخال فانيا». ففي كل من الحالتين تبرز عملية عدم التصنع والادعاء بشكل واضح ومتحد. إلا أنه وبنظرة واعية مدققة يتضح أن هذا الوضوح والتحدي ما هو إلا رداء يخفي الظهور الذاتي للمؤلف. وهنا تتجلى حيلة تشيخوف في تحويل انتباهنا، واتخاذه موقفا كما لو كان لا يستهويه، وليس من مصلحته، نجاح أي مبدع يتناول هذا العمل. وهو يفعل كل ذلك من أجل أن ينقل إلينا انطباعا بأنه يقود فهمنا وانطباعاتنا، لكنه في الظاهر يرفض التأثير علينا. فكل ما يهمه هو الطريق إلى الحقيقة، وليس العنوان هو ما يهمه إطلاقا، لأنه يدرك جيدا أن ذلك كاف لجذب المشاهد والسيطرة عليه، وليس هناك أي داع لافتعال أي مبالغات وحذلقات فنية لحث ذلك المشاهد وتنشيطه واحتوائه..الخ.

ولنبدأ في تحليل قائمة الشخصيات

الأول على رأس هذه القائمة «سيريبرياكوف ألكسندر فلاديميروفيتش ـ أستاذ متقاعد» ولكن ماذا يعني «أستاذ متقاعد»؟ فضابط متقاعد شيء مفهوم، بمعنى أنه أحيل للتقاعد. ولكن الأستاذ؟.. كيف للأستاذ ـ البروفيسور ـــ أن يكون متقاعدا؟ أن يكون على المعاش؟ إن تشيخوف هنا يضع بطله (رقم واحد بالقائمة) كما لو كان يخطو خطوته الأخيرة في الحياة، لأن التقاعد يعتبر وظيفة لعاطل، ونهاية مطاف. وهو بذلك يستدعي دراما ذلك الإنسان الذي يفضل الماضي على الحاضر، ومن ثم يظهره كعملاق متعب مستسلم.

الثانية «يلينا اندرييفنا الزوجة، سنها ٢٧ سنة».

ولنأخذ في اعتبارنا لحظتين:

١ـ زوجة أستاذ ـ بروفيسور ـ تنادي باسمها واسم أبيها.

٢ـ المؤلف يصر على تحديد عمر البطلة

بالضبط.

وهنا يظهر موضوع السن على مستوى الإشارات فقط حتى الآن. ونتيجة لذلك فعندما تتطور الأحداث سوف يتحدث البطل كثيرا عن التوق إلى الشباب. والبطل «سيريبرياكوف» يطلق على نفسه «تقريبا جثة»، وعند هذا الـ «تقريبا جثة» زوجة شابة تبلغ من العمر سبعة وعشرين عاما. وسوف يناديها بحق العلاقة الزوجية بـ «لينوتشكا»، وسيناديها «فوينيتسكي» بـ «هيلين». أما «استروف» فسوف يناديها بـ «المرأة الرائعة» و«يلينا أندرييفنا».

وهنا أيضا يظهر موضوع الزواج غير المتكافىء. وعلى الرغم من أنه قد تم الإعلان حتى الآن عن شخصيتين فقط (الزوج والزوجة)، وهما يبدوان كشريكين مختلفين، وبرغم أن المسرحية لم تقرأ بعد، ولم يبدأ أي حدث، إلا أننا نملك فكرة ما وتلميحا عن الخلاف، ولدينا تصورا ما عن المشكلة، كما لو أن تشيخوف يتفق معنا مبدئيا على أن الزواج غير المتكافىء هو مبرر لأسباب الخلاف. وهذه بالطبع ميلودرامية مبتذلة ومكررة ملايين المرات في الأدب.ويجب أن نلاحظ أن الميلودرامية ليست لها علاقة بالمؤلف هنا، ولكنها تخص الأبطال وتتلبسهم وتحيط بهم لأنهم فعليا يودون الحياة والعيش في خضم هذه الميلودراما.

بعد ذلك فهناك بالقائمة «صوفيا ألكسندروفنا» (سونيا) ابنة سيريبرياكوف من زوجته الأولى.

وهذا ضروري جدا من أجل فهم «تصور شخصية» سيريبرياكوف. بمعنى أنه أستاذ يمتلك يلينا أندرييفنا كزوجة «ثانية»، أي أنه كانت لديه هناك حياة ما قبل يلينا أندرييفنا. إذن فمن الممكن أن يكون الأمر ممتعا، بل أكثر من ممتع للدخول في المسرحية.

فماذا عن تلك الحياة في النص؟ هل هناك كلمة أو تلميح أو مميزات لتلك الحياة السابقة؟ لا شيء تقريبا يمكن استخلاصه من فم المربية العجوز «مارينا». إن اسم (سونيا) الموضوع بين قوسين في قائمة الأسماء سوف يأتي داخل النص دون أقواس، وسيصبح أساسيا، إضافة إلى أنه لا يوجد أي إنسان ينادي سونيا بـ «صوفيا ألكسندروفنا» سوى استروف. وهذا ليس مهما للمؤلف، بقدر ما هو مهم بالنسبة للشخصيات الأخرى، مع الأخذ في الاعتبار أننا قد اشترطنا أن يكون توزيع القوى على المواقف من منطلق «الزواج غير المتكافىء». ومن هنا سوف تتفاقم البواعث الدرامية الجديدة، والتي ستكون أسباب دائمة للنزاعات والخلافات. ونلاحظ أيضا أن الثلاثة أسماء الأولى بالقائمة تكون المثلث الأول للمسرحية: الزوج ـ زوجة الأب ـ ابنة الزوج ــ والأب عجوز متقاعد، وزوجة الأب شابة، وابنة الزوج لم تعد بعد تلك الطفلة التي ليست لديها القدرة على معرفة وفهم «الكبار».

ثم تأتي «فوينيتسكايا ماريا فاسيليفنا ــ أرملة مستشار سري، وأم زوجة الأستاذ الأولى». وهذه أول إشارة عن الزوجة الأولى. ويتضح أنها من أسرة مستشار سري. ولكن ماذا يكون هذا المنصب.. مستشار سري؟ هذا لقب وليس منصبا. إذن فكم كانوا يمنحون من أجل هذا اللقب؟ لا شك أنهم كانوا أغنياء. وماذا تعني كلمة «سري» إلى جانب كلمة «مستشار»؟

وفي النهاية نصل إلى «فوينيتسكي إيفان بتروفيتش ـ ابنها».

وها هو ذا البطل الرئيسي الذي يوجد اسمه كعنوان للمسرحية. ما هو ترتيبه في قائمة الأسماء؟ الخامس!

لم تتم الإشارة إلى عمره في القائمة، ولكن ذلك يعرف من خلال النص على لسان الخال فانيا نفسه: «والآن عمري سبعة وأربعون عاما». وتشيخوف غالبا ما يستخدم طريقة تداعي البطل على الرغم من أنها تكون أحيانا خطرة، لأنها تقود إلى المفاتحة (المصارحة) الدرامية، وإلى التقليدية التي تقود بدورها إلى التصوير المباشر بشكل مبتذل. ولكن قدرة تشيخوف هنا تتجلى في أن الجزء الخبري المباشر لفهم الدور متغلغل وذائب، وفي حالة تفاعل مع المعاناة الخفية والقلق المسيطرين على البطل، مما يجعل هذه الخبرية المباشرة وليدة للحالة الشعورية، ومن ثم يستقبلها المشاهد كما لو كانت تفسيرا للتركيبة النفسية للبطل وليست كمعلومة مباشرة.

بعد ذلك فهناك بالقائمة «استروف ميخائيل لفوفيتش ـ طبيب».

وتركيز المؤلف على مهنة استروف لم تأت هكذا عبثا أو من فراغ. فدور استروف في مجمله ما هو إلا معاناة، خاصة على مستوى ممارسته المهنية للطب. ولذا فهو يتغلب على تلك المعاناة بصب اهتمامه على البيئة المحيطة (كمتحمس وليس كمتخصص).

ثم يتيليجين إلينا إيليتش ـــ إقطاعي مفلس».

إن الدلالة والتحديد هنا لكلمة «مفلس» هما نفسهما لكلمة «متقاعد». وإشارة المؤلف إلى فقر أبطاله، وتدني قدراتهم المادية في حالتهم الآنية، وإلى موقفهم الانهزامي من الحياة، هي إشارة مهمة للغاية حيث تعتبر النظرة المبدئية التشيخوفية للناس الذين يقومون بأدوارهم في مسرحه. ودون إدراك هذا المفهوم من الصعب فهم العالم التشيخوفي، ومن غير الممكن امتلاك ذلك المفتاح الذي يمكن بوساطته فك طلاسم هذا العالم. إن أبطال تشيخوف من البداية ضعفاء وعاجزون. وبرغم أن المسرحية لم تبدأ بعد، إلا أن هناك الكثير المعلن عنهم. فهم «متقاعدون» و«مفلسون» و.. الخ. وهذا التقسيم البسيط والمسبق من قبل المؤلف بمثابة تخطيط لمصائرهم المأساوية التي لم تظهر بعد في تصرفاتهم وسلوكياتهم وحواراتهم. فهؤلاء الأبطال ينتمون إلى تلك الفئة المهدرة حقوقها، وهم من الدرجة الثانية، وبالتالي فقد حكم عليهم سلفا بتلك المأساة التي يعيشونها.

وفي النهاية «مارينا ـ المربية العجوز» و«العامل».

والاسم المعاصر ـــ العصري ـــ لهذه العجوز يثير الدهشة لعدم التطابق الواضح بينه وبين صاحبته. فهو ليس إطلاقا اسما لشخصية تشيخوفية، وسوف توصف في أقرب إرشاد مسرحي بالسخرية التشيخوفية اللازمة: «عجوز رخوة، قليلة الحركة، تجلس بجوار السماور وتحيك جوربا». أما الإشارة للعامل بأنه «عامل» تكشف عن الطابع الوظيفي للدور. إلا أننا نحاول أثناء عملية الإخراج تنمية وتطوير هذا الدور،وعدم إعطائه أبعادا ميكانيكية اعتيادية على الرغم من أن الكاتب قد وضعه في ذيل قائمة الأسماء.

ويأتي أول إرشاد مسرحي «تدور الأحداث في ضيعة سيريبرياكوف».

وهو شبيه بالإرشاد الأول لمسرحية «النورس» حيث «تدور الأحداث في ضيعة

سورين»، وبالإرشاد الأول في مسرحية «إيفانوف» حيث «تدور الأحداث في قطعة أرض صغيرة بأحد القضاءات الروسية، وبالإرشاد الأول في مسرحية «الشقيقات الثلاث» حيث «تدور الأحداث في عاصمة إحدى المحافظات»، وبالإرشاد الأول في مسرحية «بستان الكرز» حيث «تجري الأحداث في ضيعة رانيفسكايا». لقد استطاع تشيخوف أن يتمرد على العالم كله، ويحاربه وينتصر عليه بمسرحياته، وبالأحداث التي تجري بكاملها في تلك البقع المنسية، وفي زوايا وغرف مهجورة ومهملة في أكثر الأماكن منافاة للعقل في روسيا. وبهذا سوف تبدأ الشخصيات حديثها، وسوف تبدأ الديالوجات والمونولوجات التشيخوفية المعروفة، ولكن المهم والرئيسي هنا هو إيقاع المسرح التشيخوفي نفسه. فماذا وراء الكلمة؟ وما هي العلاقات بين الأبطال بعضهم البعض؟ بأي كلمات يموهون سلوكياتهم؟ كيف نتعرف من خلال الزخارف الكلامية على حقيقة دوافع، وأسباب سلوكياتهم الظاهرية غير المبررة، وتصريحاتهم التي تبدو للوهلة الأولى غير منطقية؟ أين الحد الذي تنتهي عنده عملية فعل ورد فعل الشخصية، والحد الذي تبدأ عنده حياة الأشباح التشيخوفية؟ وبقدر الابتكار عند الحد الأول تكون الطبيعية عند الحد الثاني.

لماذا ولأي سبب يكتئبون ويتعذبون، وأحيانا يطلقون النار على بعضهم البعض، وعلى أنفسهم (تريبليف في مسرحية النورس)، ويخطئون الهدف مثل «الخال فانيا»؟ ماذا تعني الإرشادات التشيخوفية، خاصة تلك التي تتكون من كلمة واحدة مثل «وقفة»؟ متى تظهر، وأين تختفي منظومة الشخصيات في الضيعة الموجودة في حيز الرؤية على خشبة المسرح، والتي تعيش في الواقع خارج الأبعاد الأربعة (خارج المكان والزمان) حيث الكآبة التشيخوفية كآبة كونية، أما كآبة الحياة العادية فهي فاتنة وساحرة بشكل ما؟

فيا أيها «الخال فانيا» فيما تفكر، وعن أي شيء؟ وما هو سر هذه المسرحية التي يحلق فوقها الموت، وهي تنتظر في المستقبل؟

٣ـ الفن التشكيلي وبذور تطور المسرح التشيخوفي

لا نستطيع التأكيد بأن معرض «تشيخوفنا» الذي أقامه ثمانية من رواد الفن التشكيلي الروس (بارخين ـ بوروفسكي ـ فاسيليف ـ كيتايف ـ كوتشيرجين ـ ليفينتال ـ ليدير ـ سيريبروفسكي) في براغ عام ١٩٨٧م، وحصل على جائزة الميدالية الذهبية إبان فترة وجود المسرح السوفييتي، هو الإرهاصات الأولى للدخول في المرحلة الثالثة من تطور المسرح التشيخوفي على الرغم من أنه عكس خطوة مهمة في هذا الاتجاه. وفي الواقع فقد كانت هناك تجارب فردية قليلة كشفت عن ملامح هذه المرحلة في مطلع الثمانينيات، إلا أن هؤلاء الرواد عام (٨٧م) استطاعوا إقامة سلسلة من النماذج الأصلية التي كشفت بدرجات متفاوتة عن عالم كل مسرحية تشيخوفية، وجسدت المواقف الدرامية، والحالة النفسية، والخصائص الواقعية لتكوين الشخصيات بوسائل الفن التعبيري والمعادل الفني. والفن التشكيلي هنا لا يقتصر على المفهوم السائد والمبتذل الذي يتمثل فقط في الديكور، ولكنه يبدأ

من التصورات التصميمية التشكيلية الأولى أثناء القراءة الأولى للنص، ثم الرسوم الكروكية المبدئية على الورق أثناء القراءات التالية المتعددة، وحتى الماكيتات والتصميمات المبنية أساسا، والمنسوجة بعضوية وتجانس مع البناء الفني الدرامي للمسرحية.

ومن ناحية أخرى نجد أن الكتابات النقدية، والتجارب الإخراجية في مرحلتي السبعينيات والثمانينيات، والكتب التي صدرت أيضا في هاتين المرحلتين عن المسرح التشيخوفي، قد ساهمت جميعها في تكوين تيار فني مسرحي بكل عناصره، ومنها الفن التشكيلي بالتحديد، الذي أخذ على عاتقه تبني النزعة الجديدة في المسرح التشيخوفي. بل استطاع هذا التيار، ليس في روسيا فقط وإنما في دول كثيرة منها إنجلترا على سبيل المثال، أن يتعامل مع النصوص التشيخوفية برؤية نافذة وواسعة على مستوى الزمان والمكان. ومن ثم أمكن للعديد من المخرجين المسرحيين مد الخطوط الدرامية في النصوص التشيخوفية على استقاماتها ـ والاستقامة هنا ليست بمفهومها المباشر ـ واستنباط أحداث درامية مرتبطة ارتباطا عضويا بما كتبه تشيخوف في نصوصه الأصلية، مما أدى إلى خلق آفاق جديدة لتطور هذا المسرح على كافة المستويات. والمثال الواضح على ذلك جاء في مهرجان موسكو الدولي الرابع للمسرح المدرسي والذي شاركت فيه عشر دول أجنبية إضافة إلى روسيا، وتضمن ٢٥ عرضا مسرحيا مختلفا، اختير منها ١٢ فقط بالمسابقة الرسمية. وقد نالت العروض التشيخوفية نصيب الأسد في هذا المهرجان، حيث عرضت مسرحية «الشقيقات الثلاث» في ثلاثة عروض مختلفة، ومسرحية «بستان الكرز» في ثلاثة أخرى. أما مسرحية «النورس» فقد عرضت في عرضين، الأول من لندن للمخرج الإنجليزي «سام كوجان»، وقدمته فرقة «مدرسة فن الممثل». والثاني من قازان للمخرج التتاري «فريد بيكتشانتايف»، وقدمته فرقة «المسرح الأكاديمي التتاري». وقد جاء العرضان ـ التتاري والإنجليزي ـ بشكل عال من المهارة والإتقان، وعلى مستوى رفيع من التقنية والحداثة. وسوف يتم التعرض لهما في وقت آخر نظرا لأهمية وجهات النظر التي طرحها كل من المخرجين في حديث معهما. وبالتالي فسوف ينصب الحديث هنا على عروض مسارح موسكو والمدن الروسية الأخرى لمسرحية «النورس».

فنحن اليوم نعيش مرحلة جديدة تماما من المسرح التشيخوفي، حيث يفهم الفنانون التشكيليون مهامهم بشكل جديد ومختلف نسبيا. وعندما نرصد الأعمال ـ العروض ـ المسرحية التشيخوفية للموسم الحالي، لا يمكننا فقط القول إن هذا الفهم الجديد قد تجسد، أو تحقق على نحو ما، وإنما يمكننا الجزم بأن هذه الأعمال استطاعت أيضا أن تعبر بذاتها عن الاتجاه العام الذي يظهر في تناول ـ إخراج ـ مختلف المسرحيات، معاصرة كانت أم كلاسيكية. والأمر هنا يتعلق بالنزعة الخاصة بالمعالجة المسرحية للعرض في إطار التصميمات المسرحية، والتي تظهر خصوصيتها على مستويين.

أولا: في تكوين، أو بناء العالم ـ الفضاء ـ المكاني الذي ستمثل فيه المسرحية، أكثر مما هي عليه في توصيات المؤلف نفسه. بمعنى أننا هنا نواجه قضية إعادة إحياء المسرحية في عالم مكاني يختلف تماما عن

الأماكن التي دارت فيها أحداث المسرحية المكتوبة ـ النص.

مما يتطلب من المخرج ضمان حل إشكالية الحالة الهيولية/ المادية للحدث وفقا لما فيه من هارمونية/ تعبيرية، ووفقا لما ينطوي عليه من معادلات شاعرية/ فنية من جهة أخرى.

ثانيا: في الكشف التدريجي، والإفصاح المستمر عن الأفكار/ الأبعاد الخاصة للمعادلات التعبيرية الفنية/ الموضوعية أثناء سير حدث معين على مستوى سياق الحديث ـ المونولوجات والديالوجات ـ، وعلى مستوى الحدث ككل، الفكرة العامة للحدث في ارتباطها بالفكرة العامة لموضوع المسرحية.

وبخصوص هذه النزعة، أو هذا الاتجاه الخاص بالمعالجة المسرحية للعرض في إطار التصميمات المسرحية، فالفنان التشكيلي المعاصر يسعى لإعطاء التصميم ـ الديكور إن جاز التعبير، وللتبسيط فقط ـ دورا خاصا في العرض المسرحي للكشف عن أفكار الأبطال ودواخلهم وتكوينهم النفسي ونوازعهم الإنسانية، حتى وإن تغير الديكور أكثر من مرة في حدث واحد.

ومن هنا تأتي صعوبة التعرف في البداية، على مسرحية ما معروفة لنا، بسبب الديكور ـ التصميم ـ الذي لا يحمل خصائصها المتعارف عليها في الماكيتات والتصميمات الاعتيادية التي تعودناها في العروض السائدة. والمثال على ذلك، تلك الديكورات التي وضعها الفنان التشكيلي «ميسيريسر» بمسرح موسكو الفني لمسرحية بوشكين «بوريس جودونوف»، والتي لم تكن تتناسب فقط مع هذه المسرحية، وإنما كان من الممكن أن تمثل عليها أي مسرحية لشكسبير مثلا، على أن تكون أحداثها الدرامية قريبة بدرجة ما إلى الأحداث الدرامية لـ «بوريس جودونوف».

وبالنسبة لمسرح تشيخوف، فقد كان المثال الواضح لهذه النزعة المعاصرة ـ الاتجاه الجديد ـ في ديكورات الفنان التشكيلي «بارخين» في مسرحية «إيفانوف»، التي تمثلت في صندوق من الحديد الصدىء مع أربعة من الأعمدة الحديدية. وقد جاءت هذه الديكورات كمثال كلاسيكي للتصميمات المسرحية الحديثة، ولكنها في نفس الوقت تتفق مع الاتجاه الجديد من حيث عدم وجودها في توصيات مؤلف النص، ومن حيث غرابتها واختلافها عن السائد رغم كلاسيكيتها. ومع تطور أحداث هذه المسرحية نجد أن الديكور يكشف تدريجيا وباستمرار عن معناه، وعن علاقته الدرامية بصلب الحدث وعالمه النفسي، ومعادلاته الشاعرية ـ الفنية، إن جاز التعبير.

التطبيق في عرضي «بستان الكرز» و«النورس»

وفي الفترة الأخيرة جاء هذا النمط التصميمي الجديد لمسرحيات تشيخوف في عرض «بستان الكرز» و«النورس». ففي «بستان الكرز» التي عرضت على خشبات مسرح «أوديون» بباريس، ثم على خشبات مسارح سانت بطرسبورج، استطاع الفنان التشكيلي «كوتشيريجين» أن يضع تصميماته الديكورية في شكل مهم للغاية، لينجز بذلك عمله الثالث في مجال الديكور المعاصر ـ الاتجاه الجديد ـ لمسرحيات تشيخوف، والذي تجلى فيه بوضوح ذلك المنهج الفني بالمقارنة بتجربتيه السابقتين (الأولى كانت عام ١٩٩٠ على مسارح طوكيو، والثانية

كانت على خشبات المسرح الدرامي الكبير في موسكو). هنا يمكننا رصد تطور هذا المنهج الجديد عند «كوتشيرجين»، حيث انتقل من عالم الأشكال والأنماط الشاعرية والحياة الروحية الذي أقامه في مرحلة السبعينيات والثمانينيات، إلى عالم الأشكال والأنماط المعاصرة في إطار النزعة الجديدة. ففي العرض الأخير لمسرحية «بستان الكرز» على المسرح الدرامي الصغير بموسكو، اتضح أن بستان الكرز نفسه كنمط أو كشكل فني، لم يعد ضروريا بوصفه وبشكله القديم للفنان التشكيلي وللمخرج على حد سواء (مع العلم بأن هذا النمط أو الشكل الفني لم يكن موجودا في مسرحيات «بيتر بروك» المعروفة، ولا في مسرحيات «كريتش».

ولم يكن رفضهما له، أو عزوفهما عنه، هو الأول من نوعه، حيث ظهر ذلك في عروض «جون ستريلر» في أواسط السبعينيات عندما اتخذ شكل البستان أبعادا في غاية الأهمية (والحداثة) تخص التأويلات والتفسيرات والحلول الفنية والإخراجية للمسرحية). فالمعرض يبدأ بظهور منظومة من المرايا والنوافذ مختلفة الأشكال والأحجام والارتفاعات، والتي تذكرنا على نحو ما بمظهر الضيعة الروسية القديمة. وقد قسمها الفنان إلى ثلاث مجموعات «بلوكات» معلقة على هضبة في وسطها بحيرة صناعية (من الصعب وصف هذه المنظومة الديكورية بالكامل من وجهة النظر التقليدية) مشابهة لـ «البحيرة السحرية» في مسرحية «النورس» لتشيخوف أيضا. هنا وإن كانت البحيرة تبدو غير مناسبة لعرض مثل «بستان الكرز» من حيث الموضوع، إلا أنها تلعب دورا مهما وحيويا في تحقيق الوظائف الفنية. فهي تجمع حولها الشخصيات ــ في وسط المسرح ــ وتجعل الأحداث متمركزة حولها، وهي في الوقت نفسه مكان لسير المراكب وإقلاعها في اتجاه مجهول، وهي كذلك الهاوية التي تبتلع الثريا المعلقة فوق رءوس الراقصين في الفصل الثالث. وبشكل عام فالمنظومة الثلاثية (المجموعات الثلاث للمرايا) تلعب دورا حيويا في العرض، حيث تعتبر مرآة تعكس الصور، ومنظرا ــ خلفية ــ طبيعية، وستارا يخفي الشخصيات مثل الستار الياباني. ولذا ففي لحظة ما تظهر فيها ـ في المرايا ـ بعض الخيوط التي توحي بصلب الموضوع. وبالتالي يمكن فهم ما ينعكس على سطحها بطريقتين. الأولى كمنظر طبيعي يظهر من النافذة، والثانية كرسوم وأشكال فنية ملونة على أطراف الستائر.

وخلال سير وتطور الأحداث تجري العديد من التغييرات المهمة على مستوى الديكور. فبدلا من المرآة أو الشباك نرى إطارات خاوية تقل رويدا رويدا، مما يعطي انطباعا باحتضار الحياة ليس فقط في منزل «رانيفسكايا»، وإنما في العالم كله وبأبعاد أكثر عمقا على مستوى الوعي نفسه. وفي النهاية نرى، وسط حقول الثلج اللانهائية، أطراف المرايا والنوافذ التي تشبه صلبان المدافن وهياكل الكنائس في الواقع الروسي القديم.

يعتبر عمل «كوتشيرجين» هذا دليلا واضحا على أن التصميم المسرحي يعطي إمكانات خلاقة لحل العديد من الإشكاليات الفنية، وتحقيق الكثير من المعادلات الفنية المسرحية التي يمكن أن تستخدم لتطوير الحدث المسرحي دراميا. وعلى ضوء هذا يمكن تناول الكثير من

الإشكالات الرئيسية التي كانت موجودة في العروض المسرحية التشيخوفية السابقة. وعلى سبيل المثال، عندما صمم الفنان التشكيلي «بوروفسكي» ديكورات مسرحية «بستان الكرز» التي أخرجها «يوري لوبيموف» على مسرح «ديونيس» في أثينا، استطاع أن يحول بستان الكرز، ويجعله شيئا واقعيا وملموسا، على عكس تجربته السابقة عام ١٩٧٣، والتي جعل فيها البستان معادلا موضوعيا لاضمحلال وضمور الثقافة الروسية، فتقلصت بالتالي الفكرة العامة للمسرحية أما العرض الآني فقد جاء في قاعة فصلت فيها الأعمدة صالة المتفرجين عن خشبة المسرح، إلا أن الفنان التشكيلي هنا حطم هذا الفاصل، ووحد الفضاء ـ المكان ـ المسرحي، وحول المسرح كله إلى بستان كرز لعبت فيه الأعمدة دور الأشجار نصف السوداء ونصف البيضاء. وبالتالي تحول البناء الفني المعماري للمسرح إلى حديقة واسعة تضم الجميع ـ الممثلين والمتفرجين ـ لتتحقق بذلك أهم أفكار المسرحية، وهي أننا جميعا نعيش في هذا البستان ـ العالم، وإن ما يحدث فيه سوف ينعكس علينا جميعا شئنا ذلك أم لم نشأ.

وفي مسرحية «النورس» التي قام بوضع تكويناتها الفنان التشكيلي «بوروفسكي» وعرضت على مسرح «ديونيس» بأثينا أيضا، كانت جميع الحقائق المحيطة بحياة الأبطال تظهر تدريجيا وبوضوح أمام الجميع على خشبة المسرح. إلا أن الفنان التشكيلي هنا لم يلتزم بأي توصيات كتبها المؤلف في النص بخصوص المكان والديكور التي تجري فيهما أحداث المسرحية، بقدر ما استطاع أن يبني منظومة فضائية ـ مكانية ـ مسرحية خاصة، جسدت بفنية عالية مواقف الحياة، وخلقت الأحداث الدرامية، وحددت مصائر الناس ـ أبطال المسرحية. في هذه الحالة كانت الفكرة الرئيسية التي شغلت «بوروفسكي»، وكانت مركز اهتمامه، هي شخصية «أركادينا» بصفتها ممثلة. فهي الشخصية الرئيسية في المنزل ـ في الحياة، وهي التي تسيطر على كل شيء: على مصير ابنها، ومصائر المحيطين بها، ومجريات الأحداث في حياة الجميع. وتنسحب هذه السيطرة أيضا على حياتها فوق خشبة المسرح والعكس أيضا. بمعنى أن سيطرتها على الخشبة كممثلة وبطلة تعطيها الدافع والقوة اللازمين لمد هذه السيطرة في الحياة ـ المنزل: فهي بطلة وشخصية مسرحية في عملها كممثلة، ومن ثم لا تفصل بين وظيفتها ـ عملها ـ عندما تمثل دور البطولة، وبين حياتها كإنسان في الحياة العادية وسط الناس، إنما تمارس إحساسها بالتفوق والبطولة والعظمة أيضا في الحياة كما تمارسه على خشبة المسرح. من هنا بالتحديد يأتي وجود الجدران الخشبية التي صنع منها «بوروفسكي» فضاءه المسرحي، وكذلك وجود الأعمدة الخشبية الهشة المغطاة بصور «أركادينا»، وإعلانات و(أفشات) مسرحياتها التي مثلتها في مختلف أنحاء روسيا. وكانت كل هذه التكوينات تجاور الفضاء الديكوري الذي يضم (الفيراندا) الزجاجية، وتعكس بواقعية شديدة حياة الريف الروسي في هذه الفترجة. هنا في هذه المنظومة الديكورية المفتوحة وضع الفنان التشكيلي مرآة حقيقية ضخمة مكونة من ثلاثة أجزاء (ثلاث درفات) تشي بأهميتها الكبيرة لـ «أركادينا» في العمل كممثلة، وفي حياتها كامرأة وبطلة مسرحية أيضا.

فهي تقضي معظم أوقاتها أمام المرآة (من أجل الماكياج، أو ترديد بعض الجمل، أو التأكيد على جزء ما من الحركة.. إلخ) قبل الخروج على خشبة المسرح (في مسرحية تشيخوف «النورس» والتي تعتبر مسرحها الخاص من أجل نفسها) وتحولها إلى شخص آخر تماما، لنفاجأ بأن دورها كممثلة يبدأ أيضا أمام المرآة، حيث تلعب دور ممثلة داخل المسرحية. وبالتالي فكل ما يحدث، وكما يحدث في الحياة قبل صعودها على الخشبة، نرى له انعكاسا حقيقيا وواقعيا، ومطابقا أيضا لحياتها على خشبة المسرح.

ومع تطور الأحداث، وتطور أبعاد كل شخصية نرى العديد من المفاتحات العاطفية، والمكاشفات الوجدانية، حتى ينغلق مصراع المرآة (إحدى درفاتها الثلاث) في الفصل الرابع، وتغطي درفة على أخرى لتتحول إلى مكتب «تريبليف» ويبقى الجزء الثالث مرآة عادية.

ويظل الحال كما هو عليه حتى مجيء «نينا» لتلقي نظرة أخيرة على وجهها اليابس، فتلقي في نفس الوقت بأوراق ومخطوطات «تريبليف» على الأرض دون أن تلاحظ ذلك. وبفعلها هذا توجه ضربة مؤلمة إلى «تريبليف»، لتضع الحد النهائي لكل الضربات السابقة على الحجر قبل انفلاقه. هنا تلعب المرآة ذات الدرفات الثلاث دور «البحيرة السحرية»، حيث شكلت انعكاسات الأشياء على سطحها المعادل الشاعري (من وجهة نظر الفنان التشكيلي) لمضمون أحداث المسرحية (استطاع الفنان هنا أن يعكس حتى قرص القمر على سطوح هذه المرايا).

هذا ولم تكن أيضا مصادفة أن طائر النورس الأبيض يحوم طوال الوقت فوق المرآة، بينما على الأرض هناك يقبع إناء زجاجي به أزهار السوسن البيضاء. وبهذه الطريقة تم حل إشكالية «البحيرة السحرية» التي تشابه إشكالية «بستان الكرز»، عن طريق طبيعة المواقف الدرامية والصراع الدرامي كما يراهما الفنان التشكيلي، وكما جاءا بصورتيهما على خشبة المسرح أمام الجمهور.

ولو قارنا، من وجهة نظر تطور البحث المسرحي، إخراج نفس المسرحية على مسارح بودابست عام ١٩٨١، وكيف استطاع «بوروفسكي» حل إشكالية «البحيرة السحرية». فسوف نجد أن الركيزة الأساسية للصراع الدرامي في ذاك العرض كانت «البحيرة» نفسها، حيث دارت حولها جميع الأحداث، وجميع الديالوجات والمونولوجات حول طبيعة الفن والحب والحياة. وكأن البحيرة بالفعل حقيقية، بها ماء حقيقي تجمد في الفصل الرابع. أما الإخراج الآني فهو لا يحمل أيا من خصائص الديكور القديم الواقعي، بقدر ما يحمل خصائص مغايرة تماما بكل ما تتضمن من تحولات وأبعاد جديدة.

أما المحاولة الأخرى لخلق نفس صورة البحيرة على مسرح «طاجنكا» قبل انقسامه إلى قسمين نتيجة للمشاكل والخلافات في نهاية الثمانينيات (لم تكن هذه الخلافات فنية بقدر ما كانت خلافات سياسية محضة لعبت فيها البيريسترويكا الدور الرئيسي، حيث نشبت الخلافات بين نيقولايد جوبينكو وزير ثقافة ميخائيل جورباتشوف آنذاك والممثل والمخرج بنفس المسرح، وبين المخرج المعروف يوري لوبيموف العائد لتوه من فرنسا، والذي أعاد له جورباتشوف الجنسية السوفييتية. وعلى أثر هذه المشاكل الساخنة انقسمت فرقة مسرح طاجنكا

العريقــة، لتسقط بذلك إحــدى أعلى رايات المسرح الســوفييتــي)، قــد جعلــت مــن مــوضـــوع انتحــار «تــريبليـف» الخط الرئيسي لماكيت «بوروفسكي» بالاشتراك مــع الفنــان التشكيلي «ســولــوفيــوف». وجاءت هـذه التيمة الـدرامية بشكـل غير متـوقــع إطــلاقــا عــن طـريــق «البحيرة السحريــة» الميتة، والتي أصبحــت تشكل معادلا مسرحيـا له خصـوصيته (كما في عرض ١٩٨١ في بـودابست) لتتحـول في نهاية العـرض إلى مجموعة مـن الأحجار المحطمــة المتســاقطة مـن جـدران مسرح «طــاجنكــا»، ولتكشف عــن مــدى الخواء الشــامل عــن طريــق النــوافذ والثقــوب، والذي ظهر كخلفية عامــة تنبىء بالمأساة القادمــة، أو التي حـدثت بــالفعل. في هـذا العــرض ظهرت مسرحيــة «النــورس» في عيــون الفنــان التشكيلي كــآخــر عــرض مسرحي على خشبــات مسرح «طاجنكــا» الموحـد، قبـل انقســامــه، ليتضــح ذلــك الارتبــاط الوثيــق بين الموضوع الـرئيسي للنـص والأحداث الــواقعيــة التي جــرت بــالفعــل للمسرح وللاتحاد الســوفييتــي ولروسيــا بعد ذلك. وبــذلك أنهى المسرح حياتــه بمسرحية لتشيخــوف كما بدأهــا أيضا بمسرحية لتشيخوف.

وعلى مسرح «ماجنيتوجــورسك» قدم الفنــان التشكيلي «فيـدابنـوف» النمــوذج المعــادل «للبحيرة السحــريـــة» في ثــلاث بحيرات وليـس في بحيرة واحـدة، حيـث غطيت خشبــة المسرح بالكامل ببــلاستيك فضي اللون، وجلس المتفرجون على حافته، أي على شاطــىء البحيرة، وبالقــرب منهم أقيمت بحيرة أخرى صغيرة سبح فيها كل مــن «دورن» و«ياكــوب»، واصطاد منهــا «تريجوريــن» السمك. وفي نفـس الوقـت تمثلـت القــاعــة على شكـل بحيرة ثــالثــة ظهرت وسط الضباب الكثيــف الذي خيم على الصالة بداية من ستار المسرح وحتى باب الدخـول، مما أشاع حالــة من الحيرة والترقــب والغمــوض ســاهمت فيهــا مونولوجات بطلة المسرحية بقدر كبير من الخيال والسوريالية.

أما التجربة الأخــرى الجديدة في علاج مــوضوع «البحيرة السحـريــة»، فكانــت للفنان التشكيلي «زوغــربيان» على مسرح مدينــة «فولوجدا» بشمال روسيــا، حيث غطــى دائرة المسرح بــالكــامــل بنسيــج رمادي مجعــد أعطى شكـل الأمواج تحت الإضاءة التي تم التعامل معها بحساسية عــالية. ومــن هنا تجســدت أمام المتفــرج صورة البحر بشكله المعتاد. وعند أقصى طرف دائرة المسرح ارتفــع منزل صينــي مسدس الشكل بجدران مــن الزجاج، وبه ثلاثــة أبواب مسدســة الشكل أيضــا تقع على مسافات متساوية من بعضها البعض بحيث تحيــط بالمنزل كلــه. وتذكرنــا هذه التصميمات والتكوينــات الديكورية بــالــ «هاسيجــاكي» الطــريق الــذي يخرج منه الممثلون في مسرح الــ «نو» اليابــاني. أما شكل المنزل بالجدران المزينة بالمشغولات والمنمنمات، والإطارات المعدنيــة المخرمة، والمنسوجات المجعدة المتمــوجة والدانتيلا بـــألـــوانها المتعـــددة مـــن الأحمر إلى البنفسجــي إلى الأزرق (بفضل الإضـــاءة طبعــا)، يعطينا درســا مهما في الأساليـب الفنيــة الحديثــة. وفي هـــذا العــرض تـم تصميم الضيعــة التي جرت فيهــا أحداث المسرحية على أساس التأثير البصري الذي تولــدت فكرتــه لدى الفنــان التشكيلي من تــأثره بــأشعار «جــوميلوف» في وصفــه للتعريشــة الموجودة وســط النهر والتــي تبــدو كما لــو كــانت قفصــا تعيــش فيــه فــراشة، وتــأثره أيضــا بأســاليب الفـن

التعبيري لدى فناني فرقة «عالم الفن» في بداية القرن العشرين. ولقد استجاب الديكور للمعنى الكلي للنص، أو بمعنى أدق جاء الديكور بالمعادل الموضوعي العام لمضمون النص المسرحي. فكل ما يجري في المسرحية - مسرحية النورس - بعد فترة الراحة في مسرحية تريبليف - المسرحية التي كتبها تريبليف داخل مسرحية النورس - يبدو كما لو كان وليد خيال تريبليف نفسه، حيث تختلط الحقيقة بالخيال، ويمتزج الواقع بالوهم. وعلى سبيل المثال، عندما يصرخ «تريبليف»: انزلوا الستار. نرى الستار بالفعل ينزل على التعريشة ليغطي الممثلين الموجودين بداخلها، والذين يتفرجون على «نينا» الواقفة على خشبة المسرح في مسرحية «تريبليف» أثناء ترديدها لمونولوجها. وابتداء من هذه اللحظة تنتهي حياتهم الواقعية داخل مسرحية «النورس» ليصبحوا شخصيات في مسرح «تريبليف» ولّدها خياله المريض، وحيث أصبحت لديها أدوار أخرى، وملابس أخرى تتفق وهذه الأدوار. ومرة أخرى، عندما يرتفع الستار، نرى أبطال مسرحية «تريبليف» يرتدون الزي التنكري الذي هو خليط من الزي الشرقي والغربي، وعلى وجوههم أقنعة تخفي ملامحهم..الخ. هنا تجري جميع الأحداث على سطح هذه الجزيرة بالتعريشة الموجودة عليها، والجسر الذي يتغير شكله متخذا تكوينات مختلفة تبعا لسير وتغير الأحداث. وفي الفصل الأخير نشاهد تدمير التعريشة التي لم يتبق منها سوى الهيكل فقط، واختفاء البحيرة التي حلت محلها مجموعة من الخرق البالية المختلطة بقطع الأخشاب المتناثرة، وقد تحول الجسر إلى مجرد ارتفاع خشبة المسرح الذي يسير عليه الممثلون، والذي لا يلبث أن يصبح في النهاية طاولة كتابة «تريبليف» حيث يجلس الجميع حولها في ملابسهم السوداء وقت طعامهم الأخير الذي تليه لعبة «الحظ»، وحيث يجري في نفس المكان وفي نفس الوقت مشهد انتحار «تريبليف» الذي ينهي المسرحية.

ملامح اكتمال المرحلة الثالثة

إن ما تحدثنا عنه من تجارب في إيجاد المعادل الموضوعي في مسرحيات تشيخوف، يعتمد أساسا على الفكرة العامة حول مضمون المسرحية ويشترط وجود الوسائل الفنية في إخراجها، ومنها الديكور بشكل أساسي والذي يهمنا بالطبع هنا. وعلى ضوء ذلك بعلاقته بعنصري النزعة الجديدة التي تحدثنا عنها في البداية، يمكننا أن نختتم وجهة النظر هذه بالحديث عن تجربة إخراج مسرحية «النورس» على مسرح «الاتحاد الشيوعي» مسرح الكمسمول اللينيني - بموسكو، والتي تشغل مكانا متميزا ومهما وسط جميع التجارب السابقة والحالية، حيث استطاع المخرج تقديم منهج متفرد في تنظيم المسرح، واعتمد على تقسيم أحداث المسرحية إلى لوحات فنية يتغير فيها الديكور باستمرار بما يتوافق مع كل مشهد. وقد استطاع الفنان التشكيلي «شينتسيس» أن يجسد كل هذا عبر استخدام التصميمات المسرحية من أجل الفكرة العامة، ومن أجل أهداف أخرى متعددة. فانطلاقا من مبدأ التأثير البصري، واعتمادا على ثلاثة مواضيع أساسية في المسرحية، استطاع الفنان التشكيلي أن يحدد شكل التصميمات التي يمكنها أن تجسد هذه المواضيع على

مستوى الحدث والأسلوب والزمن.

الموضــوع الأول: يعتمـد على التـأثير البصري، فنشـاهـد حـائط (الفيرانــدا) الـزجاجـي والنوافـذ والستائر البيضـاء الخفيفة المزركشة والمحلاة بالدانتيلا، مما يـوحـي بـالصفــاء، ويعطـي انطبـاعـا بـالسعــادة والهدوء. عنـدئذ يـأتي «تـريبليـف» ليـدمـر هـذا البنـاء النفسي المنسجم بتدميره البناء الـديكوري الفني، حيث يخلع الستائر بعنف، ويفتح النوافذ في هيـاج وتوتـر، لتكشـف بـدورها عـن الهاوية السـوداء من ورائهـا. وبعد ذلـك يأتي العمال ليكملـوا ما بدأه «تـريبليف»، فيحطمون ما تبقى من النوافذ.

الموضوع الثاني: لحظتئذ، وبعد هذه الحالـة التدميريـة، يتضـح أمام المتفـرج المشهـد البصري الـرئيسي المتمثـل في «البحيرة السحـرية» التـي تشكل فضـاء المسرح بالكـامل. وعلى الـرغم مـن بعض مـلامحها الـواقعية، إلا أنها لا تمت بـأي صلة لملامـح الطبيعة الروسية الـواقعية. وفي الـواقع فهـذه الطبيعة الموجـودة على خشبـة المسرح لا تمثـل بـأي حـال مـن الأحـوال الحيـاة الـريفيـة الـروسيـة في الضيعة بترفها وثرائها، وإنما تمثل الموت حيـث يسـود اللـون الأسـود على المسرح بـالكـامـل: في جـذوع الأشجـار، وعلى الأرض، وفي السماء المنخفضة التـي تكاد تـلامـس سطـح الماء البـارد المليء بالقاذورات. وبـاختصار شديد فـالفنان التشكيلي هنا لم يعرض علينـا سوى ذلك العـالم المنبثـق مـن خيـال «تـريبليـف» المريض في مسرحيته. ذلـك العالم الخاوي منـذ آلاف القرون، حيـث الأرض مقفـرة يعمها البرد والخواء والـوحشة. وهـذا ما كـان يـريـد أن يصـوره «تـريبليـف» في مسرحيتـه: (أنت أيتهـا الظـلال القديمـة الموقرة، التي تهوم تحت جنـح الليل فوق هذه البحيرة، نـوّمينا، ولنـر في الحلم مـا الذي سيكون بعد مائتي ألف عام.

سورين: بعد مائتي ألف عام لن يكون هناك شيء.

تريبليف: حسنا، فليصورا لنا إذن هذا اللاشيء.

الموضــوع الثالـث: في الفصل الأخير يتبـدل المسرح كليـا وبشكـل يـدلـل على وجـود إمكانـات فنيـة متفردة وواسعـة الحدود. فيتغير شكـل الطبيعــة الميتـة ببحيرتها السحـرية، ويطـل علينا منظـر مغايـر تماما لما سبقه بكل المعـايير، حيث يختفي ذلك الفضاء الـواسع ويحل محله البيت العـادي المحدد الأبعـاد. ونجد أنـه، على مستوى الشكـل، قد تـم الانتقال مـن أحداث الفضـاء المفتوح إلى أحـداث المكان المقفـل. وعلى مستوى المعنـى، فبدلا مـن المفاهيـم الفلسفية العـامة تـم الانتقال إلى المفاهيم الحياتية ــ المكانية المحددة. وعلى مستـوى الأسلوب، فـالـديكور الجديـد، متمثــلا بقطـــع القماش والستــائر والمنسـوجات المختلفـة التي تستخـدم في أساليب الديكور الحديث.

إن الفنــان التشكيلي في هذا العـرض لم يقصـد إطلاقـا إثـارة إعجاب المتفـرج أو ترسيخ فكـرة ما لديه بـالجلال والعظمة بما فعله مـن نقلات متتاليـة على مستوى الـديكـور، أو بما استخدمـه مـن ستـائر ومنسـوجات ملـونة مختلفـة المساحـات والأشكال، وإنما أراد أن يؤسس نموذجا بصريا لـوضـع ضروري لا يمكـن الحياد عنه أو الإفـلات من قـوانينه التراجيـدية التي تمثـل في النهايـة ضرورة حتمية على مستـوى الفعـل الـدرامـي المسرحـي في علاقته بـالقوانين الدرامية الحيـاتية التي تحكم أحـداث ومجريات الواقـع المعاش.

فالناس يحاولون تبرير حياتهم التي تنطوي على المأساة في جوهرها، والإفلات من الطبيعة الكونية للموت، باختفائهم خلف الديكورات المسرحية الجميلة. ولكنهم، ونحن معهم كمتفرجين نعرف أن الأمر سيان، ولا توجد لدى أي منا وسيلة واحدة للإفلات من هذا المصير. ولذلك نجد في النهاية أن جميع قطع القماش والستائر وخلافه تنهار جميعا لتكشف مرة أخرى عن الطبيعة المحتضرة، والفضاء الميت حول البحيرة المسحورة وفي وسطها «نينا» المتجمدة مع «تريبليف»، المتجمد أيضا، بعد انتحاره مباشرة، في مشهد من أهم مشاهد الحركة المسرحية في المسرح الحديث. ومن الواضح أن هذه النهاية لا تنطوي على فكرة تقوية وترسيخ أبعاد المأساة بقدر ما تنطوي على تخفيفها، لأننا هنا نواجه قضية التنبؤ بالمأساة وما تنطوي عليه من أبعاد درامية على مستوى الفن والواقع، وحيث التنبؤ بالمأساة في حد ذاته أقوى بكثير من وقوع المأساة نفسها.

والآن يبدو أن المرحلة الثالثة من مراحل تطور المسرح التشيخوفي قد قاربت على الاكتمال، إن لم تكن قد اكتملت بالفعل خلال هذا القرن. فالمرحلة الأولى استغرقت خمسة قرون بداية من عروض مسرح موسكو الفني وحتى سنوات الستينيات. وهي مرحلة التكوين في المسرح التشيخوفي عن طريق توظيف الديكور، أي محاولة إيجاد تصورات لأماكن الأحداث، والتي يمكن أن نطلق عليها المرحلة الكلاسيكية. بعد ذلك وفي مرحلة السبعينيات والثمانينيات جاءت مرحلة البحث عن الوسائل الفنية لإيجاد المعادل الموضوعي لمضمون النص المسرحي في إطار ما سمي آنذاك بـ«الأسلوب الكبير» الذي ساد في هذه السنوات. أما المرحلة الحالية - الثالثة - فتسمى بمرحلة «الديزاين المسرحي»، والتي تفتح آفاقا جديدة وواسعة لإعادة قراءة النصوص التشيخوفية، وإبداع تصورات إخراجية جديدة أكثر قوة وتفصيلية دون إهمال الخبرات المتراكمة عن المراحل السابقة.

جدلية مكونات الإيقاع المسرحي في الصورة المسرحية

دكتور / عبدالرحمن عرنوس
مصر ـ المعهد العالي للفنون المسرحية

تتناول هذه الدراسة الإيقاع المسرحي بعد التعرف عليه من خلال المفهوم الشمولي للإيقاع لغة واصطلاحا وعلاقته بتكامل الفنون في الصورة المسرحية حينما تتحاور مفرداتها المرئية والمسموعة داخل اطارها وذلك عندما يجسد المخرج أو مبدع العرض (الطرح الشاعري) لمؤلف ما. أو حينما يتفجر الإيقاع من عرض مسرحي ليس بالضرورة أن يقوم على البناء الأرسطي مثل العروض الراقصة الحديثة، أو غيرها من العروض المسرحية التشكيلية الحركية التي تغمرها الإضاءة وتحركها الموسيقى والمؤثرات في تناغم ايقاعي فتبدو الحركة الفردية والجماعية تحت تأثير الظل والنور كأنها لوحات النحت البارز أو الغائر أبدعها فنان النحت الخلاق ولتصبح معادلا مرئيا وسمعيا لفكرة تولدت في وجدان مبدعها. وقد تكون تلك الصورة تجسيدا لأحد عروض المسرح الحديث مثل عروض مسرح الواقعة وغيره بل وحتى في العروض ذات الطابع الطقسي العفوي التي تدور في فلك الظاهرة المسرحية حينما تصاغ من خلال مبدع ما.

ذلك لأن الإيقاع هو العامل الأساسي الذي يعطي الحياة للمسرحية وهو الذي يربط بعضها البعض في كل متجانس. (١)

وإذا كان الإيقاع هو الذي يربط أجزاء العرض في كل متجانس فربما يكون الجهل بأهمية الايقاع وعدم الوعي به هو الذي قد يحدث ما يطلق عليه الخلل الايقاعي فيعمل على تفتيت هذا الكل المتجانس وقد يؤدي هذا الجهل بقيمة الإيقاع إلى الرتابة، فيدفع إلى الملل وتكون النتيجة عدم التواصل مع العرض المسرحي ومن ثم تكمن أهمية الإيقاع. إذن ما هو الايقاع لغة واصطلاحا؟ يقرر التفسير اللغوي ان معنى الايقاع جاء من ايقاع اللحن او الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى وهو كتاب الايقاع.(٢) ويطالعنا تفسير لغوي آخر ليرى ان الايقاع هو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء و «التوقيع» هو أن يصيب المطر بعض الأرض ويخطيء بعضها» (٣)

ويرجح البعض أن لفظ الايقاع مشتق في اللغة العربية من التوقيع، وهو نوع من المشية السريعة، فيقال وقع الرجل «أي مشى سراعا مع رفع يديه إذ أن المعروف أن مشية الإنسان من اهم المرتكزات الحيوية التي يرجع إليها الإيقاع.

ويضيف صاحب التفسير السابق أن كلمة إيقاع RYTHM في اللغات الأوروبية تشتق من لفظ RTHMOS الذي يأتي من فعل معناه الانسياب او التدفق ويرى أن الانسياب حركة والمشي حركة ومن ثم يؤكد الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة، ويمكن ملاحظته في تعاقب الليل والنهار وتناوب فصول السنة، ذلك من مفردات اللغة الكونية. ويرى من أورد تلك التفسيرات أنه يمكن ملاحظة الإيقاع في كل مكان حولنا ــ فهو الذي يسود علاقات البشر، فنراه في تعاقب الأجيال وفي التغيير الدوري لأذواق الناس وميولهم. ومن خلال نظرة موسوعية يراه المؤرخون متمثلا في دورات كل حضارة بشرية. كما يلاحظ في داخل الأجسام ليعمل، على تنظيم الوظائف العضوية تنظيما دقيقا محكما، ليتأكد أن اعمق وظائف الحياة، ذات طابع ايقاعي، ومن ثم يكمن الإيقاع في كل شيء. ثم يضيف من أورد تلك الآراء!٣٠ إنه يمكن ملاحظة الايقاع ماثلا بوضوح في سلوك نواة الذرة وجزئياتها، وفي الموجات الكهربية وبداخلها وفي علاقة الخلية الحية بالبيئة المحيطة بها. (٤)

ومما يؤكد علاقة الايقاع بسلوك الذرة، ما جاء في أحد التحليلات لما سجلته رسالة الكندي عن علاقة الجرم بالحركة فيقول:

«إن الجرم.. حامل ومحمولاته هي الزمان والمكان والكم والحركة... إن الجرم يوجد في محمولاته ولا جرم بلا زمان والحركة إنما هي حركة الجرم... فإن كان جرم (جرما) كانت حركة، وإن لم يكن جرم (جرما) لم تكن حركة).(٥)

وعلى هذا يمكن استنباط وجود علاقة بين سلوك الذرة ـ كما ورد سابقا ـ وبين حركة الجرم ومحمولاته ــ وبين الايقاع لينفجر من خلال القوة الدافعة.

ففي حالة القوة، يمكن لتلك المحمولات أن تكون لا نهائية. (٦)

وعلى هذا، ومما سبق يمكن ملاحظة العلاقة التبادلية، بين الحركة والايقاع، وذلك من خلال ما أطلق عليها صاحب التحليل السابق «بالعلاقة الشرطية بين الزمان والحركة والجسم». (٧)

وإذا كان هناك ثمة علاقة بين الحركة والإيقاع ـ كما جاء في الآراء السابقة ـ فلا بدّ لنا من البحث عن المزيد من تفسيره عند بعض من حاول التعرض له، حتى يتسنى لنا وضع أيدينا على التفسير الشمولي له، او نتمكن من استخلاص معنى الإيقاع المسرحي، وهو الذي يعنينا في هذا البحث.
ومن المعتقد إنه يتكون من مجموع ايقاعات مفردات اللغة المسرحية، التي تشكل الخطاب المرئي والمسموع في الفراغ المسرحي، وعلى خشبة المسرح، عندما تجسد بأمانة ما يطرحه المؤلف او عندما يفسر مبدع العرض افكار ومشاعر وأحاسيس المؤلف. عن طريق أدواته التعبيرية.

فهناك من يرى أنه من الطبيعي، أن يربط المفكرون في مختلف العصور بين الإيقاع والحركة ويفسر ذلك بأن الحياة تسري فينا، والتي تستمر خلال الزمان وتتجلى في مجموعة متعاقبة من الحركات المنتظمة تنظيما بديعا، كنبضات القلب وتناوب الشهيق والزفير في التنفس، والمشية الثنائية الخطوات في الإنسان، والرباعية في الحيوان، ففي كل هذه الظواهر الفسيولوجية يرتبط الايقاع التلقائي الحي بالحركة ارتباطا لا ينفصم. فالإيقاعات قادرة على أن تعبر عن أحوال النفس البشرية، لأنها في أصلها حركات شأنها شأن الأفعال التي يقوم بها الإنسان.(٨)

بعض الآراء الفلسفية في تفسير الإيقاع وعلاقته بالحركة:

أوضح أحد الابحاث آراء أفلاطون في حديثه عن الإيقاع مقررا أنه يعتمد على الحركة وكان يرى أنه يمكن تمييز الايقاع في تحليق الطيور وفي نبض العروق، وخطوات الرقص، ومقاطع الكلام وقد ظل تأثير هذا التفسير حتى أوائل العصور الوسطى، حتى تحدث القديس او غسطين ووصف الايقاع بأنه «فن الحركات الجيدة».

وحتى علماء النفس في العصر الحديث أرجعوا الإيقاع إلى مصدر حركي منهم عالم النفس الألماني فونت «الذي ربط الايقاع بالمشي، وريمان ربطه بنبض القلب، أما العالم بوشر فقد أرجعه إلى الحركات الجسمية وغيرهم أجمعوا على أن الايقاع هو قانون الحركة الطبيعية». (٩)

وقديما فسر الفيلسوف هيرقليطس الحركة والتغير في المكان والزمان بأنها أساس فهم الكون والحياة معا، ولاشيء في نظره يثبت او يستقر على حال ومن ثم فتناوب الايقاع يسري في كل شيء. (١٠).

وعلى هذا يمكن ملاحظة بعض التطابق بين تفسير هيرقليطس السابق ـ وبين التحليل الذي سجلته رسالة الكندي ـ الذي ورد ذكره ـ عندما قرر أن الجرم حامل ومحمولاته هي الزمان والمكان والكم والحركة ومن ثم قد تتأكد علاقة الحركة والجسم كما اقترح د. طيّب تيزيني.

ومن قبل فسر أفلاطون الحركة بأن جعلها مظهرا اساسيا لعالم المحسوسات على حين ان السكون هو المميز لعالم المعقولات، وجاء تعريفه للايقاع بأنه «تنظيم الحركة» وذلك بعد أن قرر أن اصل الايقاع حركة حيوية، إضافة إلى هذا العنصر الحيوي عنصر آخر ذو طبيعة ذهنية أو عقلية هو عنصر «التنظيم» أي تشكيل الحركة المتدفقة وصياغتها في قالب أو صورة محددة». (١١)

هذا وقد علق د. فؤاد زكريا بأن الحركة وإن كانت القوة الدافعة لكل ايقاع

فـإنها لا تكفي للكشـف عن معنـاه، إذ أن الايقاع ليـس حركة فحسـب بل هـو نوع معين مـن الحركـة، والانسياب المتـدفـق للحركـة غير ممكن، دون ضبـط أو تنظيم لأنه يمثل الطبيعـة الكامنة للإيقـاع. ومن ثم يقترح صـاحب هذا الـرأي إضافة فكرة التنظيم لكي يزداد معنى الايقاع وضوحا في الأذهـان، ونحـن نـوافقـه الـرأي لأن الايقاع بدون تنظيم يمكن أن ينتج عنه ما قد يطلـق عليه الخلـل الايقاعـي الذي قـد يؤدي إلى خلل التدفـق او قد يصل في بطئه أو سرعتـه المتكـررة إلى الرتـابـة. ولكـن الوعي به وفهمه والإبـداع في التعامل معه قد يؤدي إلى التنوع الايقـاعي الذي يحمل في طياتـه الإثارة والجاذبيـة. مما يجعلـه يبث الحيـاة في العمل الفنـي، على اختلاف دروبه.

وبنـاء على هـذا مـن الممكـن أن يكـون أفضل تعريـف للإيقاع حسب مـا جاء في أحـد التحليـلات هـو الـذي يجمـع بين عنصري الحركـة والتنظيم بحيـث تكـون الحركــة تعبيرا عــن العنصر المادي، أو الحيوي في الايقاع ويكـون التنظيم تعبيرا عـن عنصره الـذهني أو الـروحـي وبهذا يكون الايقاع جـامعا بين المادة والروح في مـركـب واحد، أي بين المجـال العضـوي والبيولـوجي مـن جهة والمجـال الهندسي من جهة أخرى، في تـوافق وانسجام ومن خلال فكرة التنظيـم، جاء احد التفسيرات الحديثـة بـأنـه مجمــوع مـن اللحظـات الـزمـانية الموزعـة، وفقـا لترتيـب معين. (١٢)

وقد ينطبق التفسير السابق على الفنون الـزمانيـة وقياسـا عليه نستطيـع تفسير الايقـاع المرتبط بـالفنون المكـانيـة بأنـه مجمـوع النبضـات البـارزة والغـائرة في الحجـم والمساحـة والخط واللون... الـخ كما في النحت والتصـوير ـ الموزعـة طبقا لترتيب معين، ويؤكـد هذا تفسير آراء أهل الاختصاص في هذا المجـال. فمثلا الايقاع في فن التصـوير هو تعاقـب الخط واللون والمسـاحــة والكتلـة على نمــط خـاص وبمسافات خاصة ويضيـف صاحب هذا التفسير بأن عنـاصر الشكل في التصــوير هـي الخط والمسـاحة واللـون التـي تحل محل النغمات الصوتية وهـو ما يعبر عنه بالمعـادل التصويـري للموسيقـى ويمكن ملاحظـة هذه المعـادلة في جميـع الفنون. والإيقاع او التنغيم في الموسيقى عبارة عن تتابـع نغمة صـوتية أو متغيرة بـأسلوب خاص وبمسافات زمنية معينة. (١٣)

وعلى هـذا يصبـح الايقـاع أحـد أهـم أدوات المبدع لتشكيـل المادة سواء كـانت تلك المادة «الخامة» ترتبـط بفنون الزمان أو المكان أو الفنون الزمكانية يقول هيجل:

«أشكـال النحت والـرسم تصطـف في المكان وتؤلـف باصطفافها كليـة فعلية أو ظـاهريـة لكـن الموسيقى لا تستطيـع ان تحدث أصـواتـا إلا بـاحـداثهـا حـركـة اهتزازيـة في أجسام مصفـوفة في المكـان، ولا تــدخـل هــذه الاهتـزازات ضمــن اختصاص الفـن إلا بتعاقبهـا وتتابعهـا، بحيـث لا يكـون لـلأجســام مـن دور في الموسيقى إلا بحـركاتها في الزمـن، وبمدة هـذه الحركـات وليس بشكلهـا المكـاني والحال أن حركـة أي جسم مـن الأجسام يتم في المكـان، مما يتيـح لأشكال النحـت والرسم كونها في حالة سكون من منظور الواقــع، أن تحتفظ بحـق تمثيل الحركـة، لكن الموسيقـى لا تستخدم هـذه المكانيـة للتعبير عـن الحركـة، بـل لا تستخـدم في الأعمال سـوى الـزمـن، الـذي فيـه تتـم اهتزازات جسم من الأجسام. (١٤)

وإضافة إلى ما سبق يلعب الايقاع دورا

هاما في الفنون المسموعة إلى جانب الفنون المرئيـة التي هـي المرتكـزات الأساسيـة للصـورة المسرحيـة والتي يتـولـد منهـا الايقاع المسرحي. وهو الذي يعنينا في هذا البحـث ومن هـذه الفنـون الشعر. الـذي يعتمد أساسا على الإيقاع:

«إن الشعر يصاغ من كلمات والكلمات مـن حـروف، والحروف مـن أصـوات والأصـوات من حـوادث والحوادث مـن مواليد زمان ومكان». (١٥)

وإذا كـان الشعـر وفـن الكلمـة مـن المفردات المهمة التي تقـوم عليها الصورة المسرحيـة والتي تعتبر المعـادل السمعـي البصري لما يطرحـه الشاعـر أو المؤلف في تلك الصورة التي أبـدعها المخرج ليتكون تجسيدا أو تفسيرا للنـص المسرحي فمـن الواضح أن يكون ضبط الايقاع المسموع هو مـن الأهمية بمكـان لكي يضبـط هذا المعادل التعبيري السمعي للنـص المنطوق المرئي، حسـب آراء تـايرون جـاثـرى في احدى محاضراتـه التي ألقاهـا في المجلس الملكي للفنون بلندن وذلك من خلال نصها الذي نشر في كتـاب مخرجون في جلسـات الاخراج حيث قال:

«ضبـط الصـورة الصوتيـة للعـرض المسرحي هـو عمل مـوسيقى بـالضرورة لأن الأداء الصـوتي، للممثـل يجري على أساس من قواعد الموسيقى سواء بالنسبة للطبقـات او الاحجـام او الألـوان، او الايقـاع، أو الرتـم، وكـذلـك فإن ضبـط الصورة الحركيـة للعرض هـو أشبه مـا يكون بالباليه. (١٦)

وإلى جانب مفردات الصـورة الصوتية والتي يمكـن أن تكون من أهم مـرتكزات الصورة المسرحية نلاحظ أهمية الصورة الحركيـة ـ التـي ورد ذكـرها في الفقـرة السابقة ولاشك أن ضبط أي منهما تكون على أسـاس ضبـط الايقـاع المرئي على المسمـوع... حتـى لايحدث الخلـل الايقاعي... الصوتي الحركي...

ومن الممكـن أن تكون أشعـة الإضاءة بتنوعها وحركتها وسكونها وتعاقبها من خـلال زوايـا اسقـاطهـا على الأجسـام والمتممات وعلى المنظر المسرحي الـذي قد يكون بمثابة الغلاف الـذي يحيط بالفراغ المسرحـي وقـد يحدد حجمه ومسـاحتـه ليصبح أحد فنون عمارة المكـان، ومن ثم تصبح الاضاءة والمنظر المسرحي من أهم المفـردات التـي تتكـون منهـا الصـورة المسرحية. هذا إلى جانـب الفنون التطبيقية كالأكسسوار ومتممات البيئـة المسرحية. ومـن المؤكـد أن لكل مـن تلـك المفـردات إيقاعهـا الخاص سواء كـانت تتكـون من الأحجـام أو المسـاحـات أو الخطـوط أو الألـوان التـي تـدخـل في تكـويـن الفـن التشكيلي والتطبيقي والذي يحدد الايقاع في الخط المتعرج، هو العلاقة بين الارتفاع والانخفاض، أي أن المسافات الزمنية هي التي تحدد الايقاع. (١٧). وهكـذا.. يظهر تنـوع الايقاع في انـواع الخطوط الافقيـة والمائلة والـرأسية التي تـدخل في تكـوين المنظر المسرحي. فعندما تتوازى الخطوط وتتكرر للحصول على التوافق، من الجائز أن تؤدي إلي الايقاع الرتيـب، من خلال ما يمكن أن يطلـق عليه الايقاع المتسـق. وقد تتضاد الخطـوط للحصول على التضـاد. (١٨) ومن خلال هذا التضـاد قد نحصل على مـا يمكـن أن نطلـق عليـه« التنـافـر الايقاعـي الذي قد يكسر الـرتابة. ممـا قد يسـاعد على الثـراء التعبيري في مفـردات المنظـر المسرحي «التشكيليـة». وعلى هـذا يمكن أن نطبق المفهوم العـام للإيقاع على مفردات هذا الفن المرئي، حسبما ورد هذا التفسير سـابقا.. وهـو تتـابـع عدد مـن

النبضات، في زمن معين ومسافة محددة فقد يكون الزمن هو زمن رؤية الخطوط ومدة النظر إليها... أما المسافة فقد تكون هي المسافة التي يستغرقها طول تلك الخطوط. ويمكن تطبيق هذا المفهوم على العناصر التشكيلية التي يستعملها الفنان والتي حددتها بعض الأبحاث وهي جانب الخط والظل واللون وملامس السطوح والمساحة والكتلة والحيز والحركة. (١٩)

كما يمكن تطبيق مفهوم الايقاع على الفنون الزمانية (كالكلمة والموسيقى) التي تدور في المساحة والفراغ المسرحي وكذا الفنون المكانية (العمارة والنحت) التي تدخل في تكوين المنظر المسرحي ومكملاته من «أكسسوار» وخلافه وكذلك على فنون الحركة (الزمكانية) ذلك لأن الفراغ المسرحي حسب بعض الآراء فراغ زمكاني. (٢٠).

وعلى هذا يمكن أن تطرح فرضية: بأن الايقاع المسرحي هو الذي يتركب من مجموع تلك الايقاعات التي تتولد في الفراغ المسرحي من خلال عرض يجسد الطرح الشاعري للمؤلف.. أو عرض من العروض الحديثة مثل العروض الموسيقية الراقصة التي قد لا تعتمد بالضرورة على نص لمؤلف ما. والتي يصبح فيها الإيقاع هو العمود الفقري للرقص والموسيقى. وإذا كان الايقاع هو تنظيم الحركة ــ حسب رأي افلاطون سابقا، وإن الحركة هي القوة الدافعة لكل ايقاع حسب رأي د. فؤاد زكريا... الذي أوردناه سالفا... فإن هناك من يرى أن الحركة وظيفة من وظائف الايقاع ـ وأن الايقاع يولد الحركة. (٢١) ومن ثم نلاحظ شيئا من اللبس في التفسيرات السابقة. ولدفع هذا اللبس يمكن اعتبار تفسير أفلاطون تفسيرا فلسفيا للإيقاع على أنه تنظيم للحركة، أما التفسير العملي لعلاقة الحركة بالايقاع وأن الحركة وظيفة من وظائفه... فيمكن القول: إنه تفسير عملي ناتج عن تفسير تطبيقي لأحد مصممي الرقص (الباليه) وهو «سيرج ليفار» الممارس لهذا الفن. فحينما يصدر صوت له ايقاع ما ينتج عنه حركة تتسق من الإيقاع الناتج من مصدر الصوت ومن ثم يصبح هذا الإيقاع بمثابة المثير للحركة، وهو في نفس الوقت الذي ينظمها من خلال الضروب الايقاعية المسموعة (المتغيرة) أو الثابتة حيث أن الحركة تختلف حسب تنوع الضروب الايقاعية المختلفة عن طريق ما يطلق عليه في علم الموسيقى اسم نظام (الاوردينات) -SYS TEM OF ORDINES وهو تنظيم مطرد وتحكمي للعلاقة بين السكتات والضرب الايقاعي وهو فصل بين الشكل الإيقاعي الأساسي أو «الاوردو» ORDO وتكراره المباشر عن طريق السكتات. (٢٢)

أما تفسير د. فؤاد زكريا على أن الحركة هي القوة الدافعة لكل إيقاع فيبدو انه تفسير فلسفي ايضا لمعنى «الإيقاع» كلفظ، لكن التفسير العملي عند أهل الاختصاص فيمكن ان يكون الايقاع الصادر من مصدر ايقاعي ما ـ مثل الصوت الصادر من آلة ايقاعية ـ هو الذي يولد الحركة حسب تفسير مصمم الرقص أيضا.

ومما سبق يمكن تفسير علاقة الايقاع بالحركة من وجهة النظر التطبيقية عندما تنفذ في الحيز المخصص لها في الفضاء المسرحي وذلك باعتبار أن الايقاع الحركي للراقص أو الممثل (المؤدي) أحد الأركان الذي يشارك في تكوين اللغة المرئية في الفضاء المسرحي، أما عن علاقة

الحركة بالايقاع في أداء الممثل تلك الحركة التي تتم في الفضاء المسرحي فمن المعتقد أنها ترتبط بأساليب التمثيل ومدارسه التي صنفها أحد الباحثين في مجموعتين رئيسيتين هما:

(أ٣٤) المدارس التي توجه أكبر قسط من الاهمية إلى تطوير الحرفية الخارجية EXTERNAL TECHNIQUE.

(ب) المدارس التي ترى أنه من الأهم تعهد الحرفية الداخلية INTERNAL TECHNIQUE

وعلى هذا من المحتمل ملاحظة الايقاع في المدارس التي تولي اهتمامها بالحرفية الخارجية الذي قد يطلق عليه بالايقاع الظاهري إن جاز لنا تحديده والتعرف عليه وهو الايقاع المرتبط بالحركة الخارجية للتعبير الظاهري الملحوظ. اما المدارس التي تهتم بالحرفية الداخلية التي تهتم بالحركة الداخلية لعالم الذهن والوجدان فمن الجائز أنها ترتبط بما يمكن أن يطلق عليه الايقاع الداخلي المرتبط بحركة الوجدان والذهن... أو ما قد يطلق عليه... الإيقاع الباطني.. إن جاز لنا ذلك.

ومن خلال تدريب الممثل على منهج الحرفية الداخلية قد ينتج عنه الايقاع الداخلي او الباطني من تفاعل عالم الذهن والوجدان.. فينتج عنه الخارجي «الظاهري» الذي يكون الصورة المرئية ليصبح ترجمة ملموسة للإيقاع الباطني، وإن صح هذا التفسير من المحتمل ملاحظة العلاقة الواضحة بين الايقاع الداخلي وبين الايقاع الخارجي كمحطة نهائية لما يمكن أن يكون إيقاعا داخليا. وبذلك يصبح ايقاع الممثل من خلال اسلوب مدرسة الحرفية الخارجية أو مدرسة الحرفية الداخلية أحد دعائم الايقاع المسرحي الذي نحاول أن نبحث عنه.

ويعكس ذلك الأسلوب أو التنسيق بواسطة الجسم بإيقاع ذي ثلاثة وجوه.. وهي:

أ) نسق بالمكان، نسق بالوقت، ونسق بالقوة، فمثلا هناك من يمشي بخطوات واسعة «نسق مكاني، ويؤدي إيماءات بطيئة» نسق وقتي، ويعبر عما في نفسه بتعبيرات حادة «نسق نوعي» ولابد أن تؤخذ الايقاعات الثلاثة بعين الاعتبار...

ويستطرد صاحب التفسير السابق مقررا: أن الحركة لا تعني انتقال جسم الممثل من مكان لآخر فقط، بل تعني جميع الايماءات والإشارات والتصرفات الناتجة كأفعال أو ردود افعال عن عواطف الشخصية والظروف المحيطة بها. (٢٤)

وإذا كان اهتمام صاحب الآراء السابقة بعلاقة الايقاع والحركة والتي صدرت عن ممارس يحللها فإن هناك من يربط بين الايقاع والحركة حيث يقول:

«عندما نلقي بصورة جيدة ونراعي الايقاع في القائنا نستطيع أن نوصل أكثر أنواع النثر ابتذالا بشيء من المسحة الشاعرية.. إن القانون الأساسي هو القدرة على التقاط الإيقاع» (٢٥).

وهكذا نلاحظ اهمية الايقاع الحركي والمنطوق في أداء الممثل الذي يعتبر أهم الركائز المسرحية في الصورة المسرحية. كما يمكن أن يكون هذا الإيقاع المرئي والمسموع أحد المكونات الأساسية للإيقاع المسرحي. (في التصميم المشهدي) هذا إلى جانب العناصر التشكيلية وتلك العناصر في هذا التصميم - حسب رأي أدولف أبيا — هي المشهد المرسوم كما حللها أبيا هي أ) المشهد المرسوم المتعامد الخطوط والأرضية الأفقية ب) والممثل

المتحرك ج) والفضاء المضاء الذي يشمل الجميع.. وأوضح أن المشكلة الجمالية لتصميم المناظر، على ما أوضح مشكلة تشكيلية، ومهمة المصمم تتضمن علاقة سببية بين الأشكال في الفضاء، تلك الأشكال التي يمتاز بعضها بالسكون وبعضها بالحركة. (٢٦)

ومن خلال ما ورد من أهمية الايقاع في أداء الممثل ـــ السابق الذكر ـ إلى جانب إيقاع العناصر التشكيلية التي ذكرها آبيا ـ فيما سبق ـ تبرز مصادر الايقاع المرئي والمسموع، فقد اخترع المسرح ـــ حسب رأي دافيد ماجارشاك ـ مجموعة كاملة من الرموز والتعبيرات عن العواطف الانسانية، والأوضاع المسرحية والتلوينات الصوتية، والنغمات والحركات والخدع المسرحية وأساليب التمثيل المفروض أن تنقل احاسيس وأفكار «طبيعة سامية وتصبح هذه الاشارات والخدع المسرحية» التي تم اكتسابها في رحم الأم» أشياء ميكانيكية لاشعورية وهي دائما في خدمة الممثل عندما يحس عجزه العام على خشبة المسرح، ويقف هناك وروحه جوفاء (٢٧).

ومن الممكن أن يصبح التفسير السابق (لدافيد ما جارشاك) لما يجري في الفضاء المسرحي اللغة التعبيرية التي تتفاعل مفرداتها بعلاقات يمتاز بعضها بالسكون والحركة ـ حسب ما طرحه آبيا ـ وتتولد ايقاعات عناصرها ـ فيما يطلق عليه الصورة المسرحية من خلال التناغم او التنافر الايقاعي. فلكل من تلك العناصر إيقاعه الخاص الذي ينشأ من تتابع النبضات في زمن معين والمسافة المحددة في فنون الزمان ـ التي أشرنا إلى أمثلة منها ـ وكذلك فنون المكان كالنحت والعمارة وكتلة الأكسسوار وغيرها التي نلاحظ ايقاعاتها المرئية من خلال تتابع النبضات البارزة والغائرة وتعاقبها في مسافات محددة وفي الزمن الذي يستغرق متابعته وكذلك تنوع الايقاعات في ملامس السطوح، وفي تتابع تعرج خطوطها وانحنائها وانسيابها في الكتلة والحجم والمساحة وكذا التدرج اللوني في التصوير من خلال خصائصه وقوته وسخونته فالأحمر والبرتقالي ألوان دافئة والأخضر والأزرق ألوان باردة وكذا ما ينتج من ايقاعات مرئية من الألوان المتضادة التي توحي بالقوة والحيوية والتي قد تكون في حاجة إلى بعض المساحات اللونية المتآلفة لتلطيف التوتر الحادث من استعمال الألوان المتقابلة (٢٨).

هذا وقد افترض ايزنشتاين أن هناك علاقات فيزيائية خالصة تقوم بالفعل بين اهتزازات اللون واهتزازات الصوت وأكد أن الفن نفسه لا يهتم كثيرا بتلك العلاقات الفيزيائية الخالصة... واستطرد أنه يمكن استخدام أي درجة من تلك الدرجات اللونية في التعبير عن معان مطلقة التناقض لا تتوقف فقط على النظام العام للتصوير اللوني (٢٩).

ومن التفسيرات السابقة ما يضع ايدينا على استكشاف ملامح الايقاع في درجات اللون أو تضادها وتقابلها مما قد يتفجر عن ذلك الايقاع المتسق او المتنافر. هذا وقد تتعانق تلك الايقاع ـع ايقاعات فنون الزمان كالموسيقى والصوت (الذي أشار ايزنشتاين إلى علاقته باللون) كل ذلك إلى جانب الايقاعات الناتجة عن الظل والنور والتي تنشأ هي الأخرى عن تتابع اشعتها في زمن معين ومسافة محددة حينما تنبعث من مصدر الضوء على سطح ما لينتج عن

هـذا كله مـا أطلق عليـه «الكسندر ديـن» الانطبـاعـات السمعيـة البصريـة في مجموعات متواترة... ذات نبرة خاصة في تلك الصور(٣٠).

لذا قـد تصل مفردات الصـورة المعنية حية كخطـاب سمعي مـرئي، فهناك مـن يقـرر ان الصورة المرسـومـة تظل حيـة كطـريقـة وحيـدة لـلاتصـال الكتـابي، فالحرف المطبعـي الصيني مثلا مـا يزال يستعمل عند جذر الكلمة كعنصر لتجسيد الصورة المرئية: البيكتوجرام (٣١).

وإذا كانـت الصورة المسرحيـة تتكون من فنون زمـانية وأخرى مكانيـة وثالثة (زمكانية) فلا شك أن لكل من هذه الفنون الايقاع الخاص بها ومن ثم يصبح الايقاع في تلك الصـورة هو مجمـوع الايقاعـات المكونة لها. والذي يرتبط هو الآخر بايقاع «النص» أو المادة التـي أبدعهـا المؤلف إلى جانـب الايقاع الـذاتي للمؤلـف في حالـة ابداعه للنص ومادتـه المكتوبة التي تحرك هـي الأخرى الايقـاع الذاتي للمخـرج... حينما تتفاعل ايقاعـات تلك المادة المكتوبة أو الطرح الشاعري للمؤلف «لتحرك فكر المخـرج وأحـاسيسـه وايقـاعـه الـذاتي «ليوائم أحاسيس الشاعر» المؤلف ومن ثم يجسد ما يطرحه المؤلف.

إذن يمكن أن نطرح فرضية... وهي أن الايقـاع المسرحـي هو محصلـة الايقـاع الـذاتي (أ) للمـؤلـف (ب) وايقـاع المادة «النص» بما يقدمه من طرح شاعري، هذا الطرح الذي يحرك هو الآخر (ج) الايقاع الذاتي للمخرج ليقـرر التعامل مع نـوعية النص. ذلك لأن لكل نـص ايقاعه الخاص كخامة حركت فكر وأحاسيس المخرج كما أن لكـل جنس مـن النصوص المسرحيـة ايقاعـه الخاص الذي يختلف عـن الجنس الآخر. فإيقاع النـص التراجيدي، يختلف بـلا شك عـن ايقاع النـاتـج من نبضـات النص الكوميدي... بل إن ايقاعات المشاهد في النص الواحـد قد يختلف عن ايقـاعات المشاهـد الأخرى وذلك حسـب ما يحدده المؤلف مـن ايقاعات متنوعـة حينما ينشد التنـوع الإيقاعـي ليكتسـب ما يمكـن أن نطلق عليـه «الجاذبية الايقاعية» التـي قد تؤثـر في الايقاع الذاتي لمبـدع العرض أي المخـرج الـذي يبـث هـو الآخـر ايقـاع «الخامة» أو المادة او ما يطرحه الشاعر الى الفنانين الذين يختارهم من فناني العرض كفنان الديكور والاضاءة... الخ ليجسدوا احـاسيس مبـدع النص. وبـالتحديـد إلى الممثـل. حينما يفجـر ايقـاع النـص والشخصية احاسيسه ليجسـد هو الآخر ـ من خلال تجسيد المخـرج ـ فكر المؤلف واحـاسيسـه الشخصيـة المكلـف بها.. ويحافظ على إيقاع كلمات وجمل ومراحل الشخصية ليكون امينا على طرح المؤلف... ذلك لأن الممثـل له ايقاعـه الذاتي الخاص الذي لابـد أن يتوائم مع ايقـاع المادة التي يتعامل معها وهـي «ايقاع الشخصية» أو الدور بمراحلها المختلفـة وكذلك أن يكون على وعي بإيقاع تدرج المشـاهد إلى جانب إيقـاع الجمل «الظـاهـري» وهو الايقـاع «المسموع» لتلـك الجمل والايقـاع المرئي «الحركي» لترجمة تلك الجمل كما لابد أن يحافظ على الايقـاع الباطني لتلـك الجمل المرتبط بمعنى الجمل وبالصورة الشعرية التـي تستبطنها تلـك الجمـل: وخلاصـة القول إن الإيقاع الذاتي للفنان هو الذي قد يتكـون من (أ) ايقـاعه «الفسيـولوجـي» الذي يرتبـط بوظائف أعضائه مـن خلال نشاطـه او حيويتـه وبشبابـه وكهولتـه، بقـوته، وضعفـه بحركتـه وسكونـه الى جانـب (ب) ايقاعـه السيكلوجـي المرتبط بتوتـره وهدوئه حتـى يوائم بين إيقـاعه

الذي قد يكون متوتـرا ليخفف من هذا إن كان يـؤدي شخصية هـادئة كما يرتبـط الإيقـاع الـذاتي للفنان عمـومـا والممثـل خاصة (ج) بالايقاع السيولوجي المرتبط بـوضعـه الاجتماعـي فيمكـن أن يكـون مرموقا ويسند اليـه شخصية من الطبقة الأدنـى لذا عليـه أن يوائم بين ايقـاعاتـه وايقاعات الشخصية، تلك التي تتكون من بعدها النفسي «السيكلوجـي، بعدها المادي المرتبـط بتكوينهـا الفسيولـوجي، وكـذا بعدها السيـولوجي، تلك الأبعـاد التي لها ايقاعـاتها الخاصة. لـذا لابد للممثـل عند وعيه بـأبعاد الشخصيـة وإيقاعـاتها. أن تجسد تلك الايقـاعات من خلال مـا يمكن أن نطلق عليـه «الإيقاع المتسق) إن كـانت ايقـاعـات الشخصيـة تتفق مـع ايقـاعـه الخاص أو ما يطلق عليه الايقاع «المتنافر» إن كـان أداؤه يتطلـب التخلي عن ايقـاعـه الخاص، مثـل ايقـاعـه الهاديء ان كـان يؤدي شخصيـة ذات إيقاع متوتـر.. وقد يـرتبط الايقـاع الظـاهـري بما ينتج مـن ردود أفعال الحواس الخمس التـي تنبثق من مثيراتها المختلفـة مثل مثيرات حـاسة الشـم والسمـع... الـخ حيـث يشترط في حدوث الاحسـاس وجود مؤثر خـارجي هو المحسـوس الخارجي ليؤثـر في عضـو الحس. وفي هذا يقول ابن سينا:

«ليس لنا أن نحس بملكة الحس مطلقا، بـل إذا حضر المحســوس وقـابلنـــاه في الحاسة او قربنا منه الحاسة».

ويتضـح ممــا سبـق إن الاحســـاس الظـاهري النـاتـج من الحواس الخمـس يشترط حـدوثـه من خـلال وجـود مثير مادي ومـن ثم يلخص ابـن سينا تعـريفه الاحساس الظـاهري مقـررا بأنـه إدراك صورة المحسوس الخارجي نتيجة انفعال يقع على الحس مـن المحسوس. وعلى هـذا اشترط حضور الإحساس الخارجـي عند عضـو الحس.

أما الايقاع الباطني فقد ينشأ عن ردود افعال الحواس الباطنـة تلك الحواس التي حددها ابن سينا: (أ) الحس المشترك (ب) الصورة او الخيال (ج) المتخيلة او المفكرة (د) والوهم (هـ) والحافظة او الذاكرة او المتـذكرة. فـالشرط في حدوث الاحســاس الظاهـري وجود المؤثر في الحاســة.. لكن حدوث الاحســاس الباطنـي يختلف عـن ذلك فحدوثـه يتم عن طريـق تخيل صور المحســوســات وتـذكـرهـا في غيـــاب المحسوسات وبدون أي مثير خارجي.

وقـــد جـاء ضمـــن أحـــد التفسيرات السـابقـة أن الحواس الظاهـرة لا تـدرك صـور المحســوســـات إلا عنـد حضـور المحســوسات ذاتها بينما تـدرك الحواس البـاطنة صـور المحسوسـات وإن كانـت المحســـوســـات غـــائبـــة. لأن صـــور المحسوسـات تكون مخزونـة عندهـا فلا تحتــــاج في ادراكهـــا إلى حضـــــور المحسوسات. وبمعنى آخر يتم الاحساس الظاهري حضور «مادة» المحسوس بينما الاحساس الباطنـي يتم عن طريـق تخيل صورة المحسوس مجردة عـن مادته. وإذ اصحت تلك التفسيرات فمـن الممكن القول بأن الايقاع الظـاهري قد ينتج عـن حركة تفــــاعـــل المثيرات الماديـــة في الحواس الظاهـرية وإن الايقاع الباطنـي قد يحدث هو أيضـا نتيجة حـركة الحواس البـاطنة من خلال تصور مثيراتها المجردة وبدون تـواجد المثير المادي قـد يظهر الفـرق بين الايقاع الظاهري عنـد الممثل وبين الايقاع الباطني.

وخـلاصة القـول قد تكـون مكونـات الايقاع المسرحي هي:

(أ) الايقـاع الذاتي للمبـدع او المؤلـف

حيال فكرة استولت عليه فيصوغها جنسا أدبيا ليكن نصا مسرحيا يصب فيه طرحه الشاعري يكمن في هذا الطرح ايقاعه الخاص. ويختلف هذا الايقاع في التراجيديا عن الكوميديا. ثم يؤثر هذا الطرح في الايقاع الذاتي للفنان المبدع وهو (المخرج) ليحرك عالمه الذهني والوجداني ليبث هو الآخر أحاسيسه الى فريق العمل المنفذ من فناني التشكيل وفناني التعبير.. وقد يؤثر فيهم أيضا الايقاع الظاهري والايقاع الباطني ـ الذي سبق شرحهما ـ اضافة الى الايقاعات المرئية والمسموعة لتجسيد او تفسير طرح المؤلف الشاعري وهكذا من خلال الايقاعات المرئية والمسموعة من الممكن أن ينتج عن هذا ما يمكن أن نطلق عليه الإيقاع العام لما طرحه «المؤلف» في الصور المسرحية المتتابعة طوال مدة العرض.

(ب) اضافة الى ذلك الايقاعات المرئية والمسموعة التي يفجرها المخرج عند فريق مبدعي تلك الصورة من ممثلين، ومهندسي المناظر ومهندسي الاضاءة.. ومبدعي الموسيقى... الخ، لينتج عنها محصلة الايقاع في الصور المسرحية على مدى العرض ونحصل في النهاية على ما يمكن أن نطلق عليه الايقاع المسرحي الناتج من محصلة حوار ايقاعات العرض المسرحي، فالمسرح كما تقول بعض الآراء هو نوع من الآلة الضابطة، بمعنى أنها مبرمجة بحيث ترسل عددا معينا من الرسائل الى المرء على عنوانه لها ايقاعات مختلفة» المناظر، الأزياء، الإضاءة، أوضاع الممثلين، الايماءات، الكلمات، البانتويم، تؤخذ غالبا بشكل موضوعي... لتطبيق الأدوات المفاهيمية لسيميولوجيا وسائل الاتصال على المسرح.. لكي تنقل ذاتيا مدلولا معينا بدال معين رغم أن البعض اعتبر الاخراج هو الدال... وكان السؤال المطروح: هو كيف يتم التوفيق بين حضور دوال متعددة مع مدلول واحد؟ حيث يعتبر المدلول هو العنصر الرئيسي... بمعنى النص (٣٧)... وإذا كان لكل من مفردات الصورة المسرحية المتعددة السالفة الذكر ايقاعاتها الخاصة والمختلفة فيمكن اعتبارها تجسيدا او تفسيرا ـ في بعض الأحيان لمدلول رئيسي أي النص بإيقاعه المميز وهذا النص (المكتوب) هو الآخر ترجمة لحركة عالم المؤلف الذي نتج عنه إيقاع المؤلف الذاتي وانفعاله فأفرز هذا الانفعال ـ طرحه الشاعري ثم يبث هذا الطرح دفقات من التأثير في الذهن الوجداني للمخرج ليحدث جدلا مع الايقاع الذاتي للمخرج... ليجسد او يفسر ـــ عند البعض ـــ ويسري هذا الايقاع في أحاسيس الفنانين التعبيريين وغيرهم ليحدث جدلا مع الايقاع الذاتي لكل منهم.. وينتج عن هذا انفعال كل منهم في اختصاصه. ويبدعون في استخدام ادواتهم ويترجم هذا في استخدام وسائط تنفيذ مفردات الصورة من حركة وكلمة وصوت، وإضاءة وموسيقى... الخ، ويكون مجموع الايقاعات المسموعة والمرئية في الصورة المسرحية حينما تتكامل الفنون فيها وهو ما يمكن أن نطلق عليه الإيقاع المسرحي الناتج من ايقاعات فنون الزمان وفنون المكان والفنون (الزمكانية) التي فجرها ما أطلق عليه «الطرح الشاعري) فيترجم إلى نص مكتوب له دلالاته... عندما تحرك تلك الدلالات الايقاع الذاتي عند مجسدي ـ او مفسري ـ النص فتتحول دلالات النص الكامنة في بنية الحوار وفي بنية الشخصيات وعلاقاتها الخ... إلى أدوات تفجير للإيقاع الذاتي عند كل من الفنانين

والفنيين بداية من المخرج والممثل ومصمم المناظر.. والإضاءة وغيرهم ومن ثم تتفجر الايقاعات التشكيلية والتعبيرية في الصورة المسرحية... وذلك عندما تتكامل الفنون المشاركة.. في بنية تلك الصورة كوحدات من بنية العرض المسرحي.. والتي تعتبر خطابا مرئيا مسموعا يترجم او يفسر احيانا ما يطرحه الشاعر... فإنه يمكن تحقيق الفرضية السالفة الذكر من خلال الايقاع المسرحي الذي يجسد مجموع الايقاعات المرئية المسموعة طيلة زمن العرض المسرحي بدلالاته ورموزه، والذي يترجم بأمانة وجهة نظر المؤلف ـ أو يفسرها ـ ومن ثم قد تتأكد العلاقة الحميمية بين الايقاع المسرحي وتكاملية الفنون في هذا العرض وبذا يصبح من الممكن تحقيق فرضية وجود علاقة بين الايقاع المسرحي وتكاملية الفنون من خلال تجسيد أو تفسير دلالات مفردات العرض ورموزه.

ذلك لأن الدلالة قد تتناول في بعض التفسيرات: اللفظة، والأثر النفسي أي ما يسمى بالصورة الذهنية، والأمر الخارجي، أما الكتابة فهي بلاشك تدخل بعين الاعتبار إذ أنها دالة على الألفاظ.

وعلى هذا تصبح الدلالة رمزا في النص المكتوب من خلال اللفظ لتترجم بصريا في العرض.. بل وأحد مكونات الصورة البصرية التي تفجر الايقاع الذاتي للمتفرج وأخيرا يمكن تلخيص مكونات الإيقاع المسرحي كالآتي:-

الإيقاع الذاتي للشاعر أو المؤلف يفجر الطرح الشاعري من خلال مادة يلتقطها من الآن أو الماضي أو المستقبل ليفجر الايقاع الذاتي للمخرج الذي يبثه في مجموعة الفنانين التكشيليين والتعبيريين والفنيين لينتج في النهاية تجسيد الفكرة عن طريق وسائل الاخراج المرئية والمسموعة. ليتجسد في النهاية الايقاع المركب في الصورة المسرحية الناتج من جدليه الايقاع فيها. إيقاع المؤلف الذاتي + ايقاع المادة المطروحة + الايقاع الذاتي للمخرج + الايقاع الذاتي لمشكلي ومنفذي العرض المسرحي + مجموع إيقاعات المفردات المسموعة والمرئية (عندما تتجادل ايقاعات تلك المكونات=الايقاع المسرحي) المركب.

هوامش البحث

الطرح الشاعري: هو ما يطرحه المؤلف او الكاتب في نصه، ذلك لأن كل مؤلف او كاتب يطرح طرحا شاعريا وعلى المخرج ومن يتعرض للنص أن يبحث عن هذا الطرح كما يبحث في دلالات النص المسرحية لاستخراج هذا الطرح ليجسد بأمانة ما يطرحه المؤلف عند قراءته لهذا النص وعليه ان يبحث في تحليل بنيته وبنية الشخصيات التي قد يحولها الكاتب إلى رموز ثم يحللها المخرج لتحديد الرموز الايجابية (الشخصيات ويضع امامها علامة + وكذا يضع امام الـ MOOD الشخصيات السلبية علامتها ومن خلال تلك العلاقات يحدد للكاتب او ما يمكن ان يطلق عليه (الطرح الشاعري).

١ ـ انظر: الكسندر دين: اسس الاخراج المسرحي ـ ت سعدية غنيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتناب، سنة ١٩٧٥، ص ٣٥٣ ـ ٣٥٥.

٢ ـ انظر: ابن منظور ـ لسان العرب، المجلد الثالث، ث ٩٦٩.

٣ ـ انظر: محيط المحيط، بطرس البستاني، بيروت، مكتبة لبنان، سنة ١٩٧٧، ص ١٠٦٣.

٤ ـ انظر: د. فؤاد زكريا، مع الموسيقى، المكتبة الثقافية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، سنة ١٩٧١، ص ٥٦، ٥٧.

٥ ـ د. طيب تيزيني، مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط، دمشق، دار دمشق، جـ ١، سنة ١٩٧١، ص ٢٧٦، ٢٧٧.
٦ ـ المرجع السابق، ص ٢٧٧.
٧ـ المرجع نفسه، ص ٢٧٦.
٨ ـ د. فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص ٥٨، ٥٩.
٩ ـ نفس المرجع، ص ٥٨.
١٠ ـ المرجع نفسه، ص ٥٩.
١١ ـ نفس المرجع ص ٦٠ ـ ٦١.
١٢ ـ المرجع السابق.
١٣ ـ أبو صالح الألفي، موجز في تاريخ الفن العام، القاهرة، دار القلم، سنة ١٩٦٥، ص ٢١.
١٤ ـ جورج طرابيشي ـ هيفل (فن الموسيقى) بيروت، دار الطليعة، سنة ١٩٨٠، ص ٤٠.
١٥ ـ د. علي شلق، الفن والجمال، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٢، ص ١٢٦.
١٦ ـ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت عالم المعرفة، سنة ١٩٧٩، ص ٢٨٦.
١٧ ـ حسن سليمان، سيكلوجية الخطوط، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، المكتبة الثقافية عدد ١٧٥، سنة ١٩٦٧، ص ٩٧.
١٨ ـ ابو صالح الألفي، مرجع سابق، ص ٢٣.
١٩ ـ نفس المرجع السابق، ص ٢٢.
٢٠ ـ سعد أردش، مرجع سابق، ص ١٠٨.
٢١ ـ سيرج ليفار، فن تصميم البالية، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشر، سنة ١٩٦٩، ص ١١٢.
٢٢ ـ تيودورم. فيني، تاريخ الموسيقى العالمية، ت.د. سمحة الخولي، محمد جمال عبدالرحيم، القاهرة، وزارة التربية والتعليم، سنة ١٩٧٠، ص ١٠٩.
٢٣ ـ موريس فيشمان، تدريب الممثل، ت. نور الدين مصطفى، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشر، د.ت، ص١٠.
٢٤ ـ لين أوكسنفورد ـ تصميم الحركة ـ ت. سامي عبد الحميد، الجمهورية العراقية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، سنة ١٩٨١، ص ١٢.
٢٥ ـ كوكلان الأكبر، الفن والممثل، ت.د. شريف شاكر ـ دمشق.
٢٦ ـ أريك بنتلي ـ نظرية المسرح الحديث.
٢٧ ـ ستانسلافسكي ـ فن المسرح ـ ت. لويس بقطر. م. محمد فتحي. القاهرة، دار الكاتب العربي، د.ت. ص ٣١.
٢٨ ـ انظر، ابو صالح الالفي، مرجع سابق، ص ٢٦.
٢٩ ـ انظر: سعد عبدالرحمن قلج ـ جماليات اللون في السينما ـ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٩٧٥، ص ٤٩.
٣٠ ـ انظر: الكسندر دين ـ مرجع سابق، ص ٣٥٣.
٣١ ـ انظر: هربرت ريد ـ الفن والمجتمع ت. فارس متري ضاهي ـ بيروت، دار القلم، ص ٧٤.
البيتكو غرام: وتعني التجسيد التصويري للصورة المرئية، انظر المرجع السابق ص ٧٤.
٣٢ ـ انظر: عبدالرحمن عرنوس، الايقاع في الصورة المسرحية، دراسات في المسرح المصري، مطبوعات المسرح المتجول.
٣٣ ـ د. محمد عثمان نجاتي ـ الادراك الحسي عند بن سينا، القاهرة، دار الشروق، ط ٣، ١٩٨٠، ص ٥١.
٣٤ ـ انظر، المرجع السابق، ص ١٢٧.
٣٥ ـ انظر، نفس المرجع، ص ١٣٤.
٣٦ ـ انظر: المرجع السابق، ص ١٣٦.
٣٧ ـ باتريس بافيز، لغات خشبة المسرح، ت. احمد عبدالفتاح، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي التجريبي، سنة ١٩٩٢، ص ١٦.
٣٨ ـ عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة، مع علم السيمياء الحديثة ـ بيروت ـ دار الطليعة، سنة ١٩٨٥، ص ٧.

الأدب المصري القديم: بدايات الأدب العالمي

بقلم: الدكتورة إما برونر - تراوت
ترجمة: محمود منقذ الهاشمي

يُلجأ في العادة إلى مصطلح «الأدب الشرقي القديم»، خلافا لمصطلح «الأدب المصري القديم»، للإشارة إلى كل الأدلة المكتوبة التي ظلت باقية آلاف السنين، مهما كان شكلها ومضمونها. فإذا كانت المادة المصدرية لثقافة معينة هزيلة، أصبح من الضرورة توسيع مجال الإحالة في المصطلح. على أنه من الممكن لعلماء المصريات أن يقتصروا على المعنى المقبول للكلمة، لأنه على الرغم من أن الوثائق التي بحوزتنا ـ وخصوصا في الكتابات الهيرية والديموطية المتأخرة، والمكتوبات على ورق البردي والأوستراكا، وبصورة أندر على الألواح الخشبية ـــ قد تلف القسم الأعظم منها في غضون ٥٠٠٠ سنة من التاريخ الأدبي والنسيان اللاحق، فهي وافرة، إلى حد كاف لإعطائنا فكرة عن أهم الأجناس الأدبية.

لدينا في النثر السير والسير الذاتية، التي تنكشف مثلها الأخلاقية بأتم التفصيل في نصوص الحكمة أو التعليم. ومن ناحية المضمون تنتمي «قصة سنوحي» الشهيرة إلى السير الذاتية، ولو أنهَا أطول وأعلى مستوى فنيا من أية سيرة ذاتية من تلك السير. إنها تروي فرار سنوحي ذي الباعث السياسي إلى آسيا، وحياته الموفقة فيها، وعودته الأخيرة إلى شعبه وإلى القصر الملكي، حيث أحيط بالإجلال ومات عن عمر مديد.

يبدو أن أقدم الأجناس الأدبية هو نصوص الحكمة، لأننا نعثر على إشارات إلى «تعليم إمحوتب»، المهندس المعماري والوزير الأول عند الملك جوسر من السلالة الثالثة. ولكن النص نفسه لم يحفظ. وأقدم نص للحكمة وصلت إلينا نتف منه هو نص جدفحور، أحد أبناء خوفو. و«تعليم بتاح حوتب»، غير البعيد زمنيا عن تعليم جدفحور، محفوظ برمته، والمثال الذي يصوره هو عن إنسان يندمج في النظام الأخلاقي والسياسي - الديني للمملكة القديمة دولة وشعبا، مادام ذلك النظام هبة إلهية. وقواعد السلوك بحضور الأعلى مقاما والزملاء، ويعطي للأدنى مقاما وللنساء حيزا مشابها مع عادات المائدة والسلوك في مجلس المستشارين وفي حفلات الشراب. والمشكلة ذات الأهمية بالنسبة إلى أي معلم - كم تحدد شخصية الإنسان سلوكه وكم يمكن أن يتعلم - تلعب دورا بارزا طوال النص. وإن عددا من نصوص الحكمة التي هي من هذا الطراز محفوظ من كل عصر حتى العصر الهيليني، وهذه النصوص توفر الدليل الموثوق به على النظر العقلي عند المصريين، الذي كان، برغم اتساقه الجوهري، يتبدل باستمرار. وبعض هذه النصوص التعليمية توضع على ألسنة الملوك، وبعضها الآخر يضعها الناس المتواضعون، ويصب بعضها تأكيده على السلوك الذي في الحياة، في حين يؤكد بعضها الآخر الأساس الميتافيزيقي للحياة - على الرغم من أن الأساس نفسه تتضمنه هذه الأعمال كلها.

ومن الممكن الاستشهاد بالكثير من المقاطع الشبيهة بالمقطع التالي من «تعليم أنجي»:

أيوجد شيء يدوم إلى الأبد؟
- الإنسان كلاشيء.
قد يكون إنسان واحد غنيا، ولكن الآخر فقير.
وهل يدوم طعام (ملك)..؟
إن الإنسان الذي كَان غنيا في السنة الماضية
هو الآن شحاذ...
وأنت أيضا قد يأتيك يوم
تكون فيه إنسانا آخر يحولك تحويلا جيدا.
ماء السنة الماضية قد غير مجراه
وهو الآن يصب في لسان آخر (للنهر)
البحار العظيمة تجف
والضفاف (الرملية) تصبح أعماقا مائية.
ألا يحدث ذلك للرجال؟
إن خططهم شيء واحد،
وخطط رب الحياة خطط أخرى تماما.

إن العصر الذهبي للأدب المصري هو المملكة المتوسطة. وفي السلالة الثانية عشرة نجد نصوصا متوازنة شكلا ومضمونا، ولها أصلها في العصر المتوسط الأول، حين كان الأدب الذي

يتساءل عن القيم الرسمية ينتج أول مرة. فكانت الأسئلة العميقة حول الصفة المميزة للشر، وحول طبيعة الإنسان والغاية من وجوده، وحول عدل الإله تنتزع اهتمام الذين يتفكرون في عنف المملكة القديمة ونظامها الاجتماعي. فكانت تنتج المحاورات الأصيلة، كالمحاورة بين «إنسان متعب من الحياة وروحه»، وفي قصيدتها الختامية تصوغ رؤية السعادة بوصفها إمكانية عيش الحياة العادلة وتقديم القرابين، بالأسلوب التالي:

إن من هو هنالك سيكون حقا
إلها حيا
يعاقب فاعل الشر على أفعاله.
إن من هو هنالك سيقف حقا
في مركب الإله ـ الشمس
ويجعل اختيار القرابين يتم من هنالك إلى المعابد.
إن من هو هنالك سيكون حقا
إنسانا حكيما لن يُمنَع
من التوسل إلى الإله ـ الشمس

نسمع كذلك التفجع على حالة البلد والعالم، الذي يبلغ أوجه في تأنيب الإله:

أكان هو الذي أدرك معدن (الرجال) في جيلهم الأول. ثم راح يلعنهم ويرفع ذراعه ضدهم، لقد قضى على نسلهم، على ورثتهم. لكنه أراد أن تولد لهم تلك (الذرية)، فحلت الوحشية وعم الشقاء في كل مكان.

مايزال النسل يخرج من النساء المصريات
والعنف واضطهاد الضعفاء
هما ما خلقته (الآلهة)
لم يكن في زمنهم مدير لدفة السفينة.
وأين هو الآن؟
ـ أهو نائم؟
لأن سلطانه غير ملحوظ.

وفي إحدى إجابات الإله عن تساؤل الإنسان يقول:

خلقت الرياح الأربع، ليتنفس كل إنسان...
خلقت الغمر العظيم، حتى يرتشف الوضيع
كما يرتشف الغني...
خلقتُ كل إنسان مثل جاره.
ولم آمر أن يفعلوا الشر
ولكن قلوبهم تخطت ما رسمتُه
ـ والإله يحضّ الناس على إنجاب الذرية.

وتدور «شكاوى ساكن الواحة»، التي يتضمنها في إطار قصصي خطاب ذو لغة شديدة التفصيل، حول مشكلات العلاقة الصحيحة بين العدالة والسلطة.

وقصة «بحار السفينة الغارقة» تروي مسرودا يحتوي على عناصر أسطورية وفولكلورية، عن إنسان رمته سفينة غارقة فوق جزيرة نائية وكيف واجه الإله ـ الثعبان. وتحمل السلالة الثانية عشرة معها مجموعة غنية ممتازة من القصص ذات البواعث السياسة والأعمال الأدبية الأخرى في شكل النبوءات والشكاوى والتراتيل للبيت الملكي. و«قصة سنوحي» من ذلك العصر تحتوي على تلك التراتيل. ومن الفترة نفسها نجد سلسلة من الحكايات عن السحرة تشتمل على عدد من العناصر الفولكلورية، يضمها إطار قصصي ذو معان سياسية إضافية، وهي مدونة في قصر الفرعون خوفو.

ويزدهر الأدب مرة أخرى في المملكة الجديدة. وأشهر القصص في تلك الفترة هي القصة التي عنوانها «الاخوان»، وهي أسطورية مروية في شكل القصة الفولكلورية، وقد انتشرت أفكارها بعدئذ

في كل أنحاء العالم، ومايزال تأثيرها فعالا إلى اليوم ــ إنها تتصور سلفا القصة التوراتية عن زوجة بوتيفار ومحاولتها إغراء يوسف. وإلى جانب هذه القصة الشعبية يمكن أن توضع قصص أخرى مثل «الأمير المدان» أو «الحق والباطل». وظلت الحكايات فيها عن الحروب السورية ترويها الأجيال بعدئذ، وهي مفصلة ومسرودة بطريقة مبالغ فيها، وفكرتها الرئيسة تسبق كذلك «حصان طروادة». والقصة الأسطورية عن «حورُس وست»، التي لشخصياتها شكل إلهي، تشتمل على العناصر الساخرة والفولكلورية. والفكاهة التي تتخلل «تقرير وينامون» مختلفة تماما. فالمبعوث الشخصي المصري إلى «جُبيل» يرفع تقريره إلى رؤسائه في محاكاة ساخرة (باروديا) ذات طابع مصري وطني. وهذه القطعة القصصية الرائعة فاتنة على وجه الخصوص لأنها تشكل تقريرا أصليا قدمه وينامون - أوديسيوس عند عودته من بعثته المخفقة، وبكلمات أخرى، هي وثيقة رسمية. إن تقريرا عن معركة قادش في الحرب السورية قد غدا ملحمة بطولية، في حين أن النصوص التي تدون تأسيس المعابد كثيرا ما اتخذت شكل القصص القصيرة.

وبين نمطي الشعر غير الديني توجد الغنائيات الغزلية في عدد من الأشكال التي أخذت فيما بعد موقعها في الأدب العالمي، والنمط الآخر هو أغنية العامل التي تُغَنَّى في أوقات العمل في الحقول، أو خلال رعاية الماشية، أو الانهماك في نشاط آخر.

وسأستشهد بالمقطع الشعري الأول من «البوح العظيم» للتمثيل على أغنيات الغزل الكثيرة والمتنوعة، وهذا المقطع أغنية تنتمي إلى الجنس الأدبي المعروف بقصيدة الغزل التي يغازل فيها المحب محبوبته بتصويرها:

الواحدة الوحيدة، المحبوبة، التي ليس لها نظير
الأجمل من كل النساء،
انظر، إنها أشبه بإلهة النجوم التي تتألق
عند بداية سنة جيدة.
بطلعتها البهية، وبشرتها الباهرة
وبالإشعاع في عينيها
وعذوبة شفتيها، حين تتكلم
لا توجد كلمة وافية بها.
بالعنق الأهيف، والنهدين المتألقين
والشعر اللازوردي،
ذراعاها يفوقان الذهب
وأصابعها مملوءة بالنعمة كأزهار اللوتس.
ردفاها طويلان، ووركاها مطوقان بالحزام
وفخذاها يواصلان خط جمالها
ومن المحب سماع سيرها على الأرض
لقد سرقت قلبي بعناقها.
إنها تلوي عنق كل رجل
أينما ذهبت.
وكل من يعانقها سعيد،
إنه كأكبر العشاق.
تحديق المرء يتابعها حين تنصرف
تلك الإلهة، الواحدة الوحيدة.

والتراتيل للملك أو المقام الملكي مؤلفة بطريقة أشد تفصيلا. ويعجب المرء أما كان يجب أن تضم إلى الأدب الديني. ونحن نجد بين القطع الدينية التراتيل والأدعية المنمقة جدا والتي تقف في القطب المعاكس لتراتيل البسطاء ذات الإحساس العميق برغم شكلها غير الفني. ونص

الشعيرة التي تقام يوميا في كل معابد مصر محفوظ، وعدد من النتف من شعائر العيد الكبير معروف أيضا.

وأدب الدفن - أي النصوص التي جلبت للإنسان الميت السعادة في العالم القادم - غني بصفة خاصة. وقد وجدت مجموعات رقى الدفن أول مرة منقوشة على أهرامات المملكة القديمة المتأخرة. وهي تتضمن نصوص التكريس للأبنية، والرقى السحرية ضد الأفاعي، وتراتيل التتويج، بالإضافة إلى النصوص التي تتصور الملك سلفا - أي تجعله في روح مباركة - حين تتلى — ويعالج الكثير من الرقى النماذج المتنوعة للصعود إلى السماء، التي بها يتقدم الميت لكي يشارك في الدورة الأزلية للأجسام السماوية. وكانت هذه النصوص مخصصة للملك وحده، ولكنها أصبحت في العصر المتوسط الأول ملكية عامة، ونصادفها مرة أخرى في المملكة المتوسطة على التوابيت، حتى توابيت الناس الوضيعين نسبيا («نصوص التوابيت»). وأخيرا، كانت الرقى الأساسية في المملكة الجديدة مكتوبة على لفائف ورق البردي، التي كانت توضع مع الميت في القبر - على الرغم من أنه قد تغير الاختيار مرة أخرى، والنصوص الجديدة موجودة مع النصوص التقليدية. والمجموعة تدعى الآن «كتاب الموتى». وأشهر ما فيه الرقية رقم (١٢٥)، وهي مجموعة من «الاعترافات السلبية»، التي يؤكد فيها الميت أمام قضاته في العالم القادم أنه لم يرتكب مجموعة متنوعة من الذنوب. وهذا الاعتراف بالامتثال للنظام الديني يوزان مقابل أعماله الفعلية، وهو وفقا للنتيجة إما أن يعلن أنه مبارك أو يحكم عليه بعقوبات الجحيم (محاكمة الموتى).

والتأكيدات التالية مأخوذة من بداية الرقية:

لم أسبب الألم، وما سببت البكاء،

لم أقتل ولم آمر بالقتل،

لم أخطىء بحق أي إنسان،

لم أنقص المؤن في المعابد،

لم أقلل خبز التقدمة للآلهة،

لم أسرق قرابين الميتين،

لم أضف إلى مكيال الحنطة ولم أسقط منه،

لم أقلل مقدار الحراثة،

لم أضف إلى الأوزان في الميزان الثابت،

لم أغير الخط العمودي في الميزان اليدوي أبدا،

لم أفتر على خادم أمام سيده،

لم آخذ حليبا من فم طفل،

لم أعامل الحيوانات بقسوة،

لم أسلب الماشية علفها.

والتراتيل للآلهة، والأساطير، ونصوص النبوءة، والرسائل اللاهوتية (ومنها «اللاهوت المفيسي» المهم، الذي يؤرخ للمملكة القديمة)، والكتب السحرية وأساطير العبادة - إنها تشكل ذخيرة غنية ومتنوعة للأدب المصري الديني، ولا مجال لوصفها هنا.

وفي عصر اللغة والكتابة الديموطية، أي في القرون الأخيرة قبل الميلاد، ازدهر الأدب المصري مرة ثالثة. وظلت نصوص الحكمة هي الوسيلة التعليمية المفضلة. وفي القصة لدينا مجموعة واسعة من القصص الخرافية التي تدور حول الملك بيدباستيس أو البطل إناروس وترسه، وتفوقها أهمية مجموعة القصص عن أسرة الكهنة الكبار في ممفيس، والعضو البارز فيها هو سيتون خائم ويسي. وهذه القصة جديرة بالملاحظة بصفة خاصة،

وهي قريبة من التوراة ـ مثلا قصة الغني والفقير لازاروس ــ ومــن موضــوعــات الأدب الكلاسيكي مثل «تعذيب تنتالوس» أو «مصير أوكنوس».

وهناك مجموعة من الخرافات يضمها إطار القصــة الأسطورية، وهــي مستمدة مــن نماذج أقدم كـــ«النقاش بين الــرأس والجسد»، التي كانت تتمتع بنجاح واسع ــ تؤرخ للفترة نفسهـا، في الــزمن الــذي كــانــت فيه الخرافــات شعبيــة في أرجــاء أخــرى من العــالم أيضــا. ونسبية القيــم الأخلاقية الخبيرة بالناس إلى حد ما يمكن أن تقرأ في نصــوص الحكمة الديمــوطية، وأهــم نصــوصهـــا هما نــص «التعليــم الموسع» المحفوظ في ورق البردي، والنص الذي كتبــه في السجن رجل يدعــى عنخ ـ شيشوقي.

وفي مصر المسيحيــة تنــدر الحكــايــات الشعبية، وتحتفظ اللغة القبطية بنتف من رومانس الاسكندر، التي كــانت شائعة في كــل أنحــاء العــالم الهيلينـــي، ومـــن «الفيزيولوجــي»، ومن الأغنيات الشعبية المتنوعــة. ويهيمن الديــن على بقية الأدب، وكثير هـــو عــدد نصـــوص الأنــاجيــل الأوبكـــريفــاويـــة، وبعضهــا غنــوصي ومانوي، وعدد أعمال الــرسل والشهداء. وجوهــر الحياة الرهبانيــة يجري تعليمه بــوســاطــة الأقوال الحكيمــة والحكايــات القصــيرة، وحيــاة الأتقياء شــائعة أيضــا. والشكـــل الأدبي الأثير في المواعــظ هـــو القصـــة الإعجــازيــة. وأعمال «شينــوتــه الأثريبي» هي الكتابــات المصرية الوحيدة التي تقــارب مستوى الأدب. وبعــد الفتح العربي لمصر انحدر الأدب المصري القبطي إلى الــوجـــود الظلي، مــن دون شكـــل أو تاريخ.

على أن الأدب القبطـــي عــاش إحيــاء مذهــلا في القرن العــاشر للميلاد. واللغــز التالي ــ وهو أحد ألغــاز كثيرة ـ تــوجهه الملكة شيبا إلى الملك سليمان وهــو مأخوذ من BERLINER LIEDERHANDS-CHRIFT:

تنمو شجرة في بلدي
ياللملك سليمان،
إنها عظيمة وجميلة.
إنها تقطع في المساء
وفي الصباح تنمو من جديد.
لم أر شيئا بجمالها في العالم كله.
في الجانب الأيمن حقل
مملوء بالأحجار الكريمة،
وكل امرئ يرغب في أن يذهب إليه.
يأتي رسول كل عام
محملا بالأشياء الجيدة
التي يعطيها لكل الناس في بلدي.
ثم يعود إلى منزله.
أتمنى أن تفسره لي ياسليمان
حتى ألهج بالثناء عليك.
هذه الشجرة التي تنمو في بلدكم
ياشيبا ملكة أثيوبيا
إنها كالشمس.
إنها تغرب يوميا
وتبزغ عند الفجر كل يوم
لم أر شيئا بجمالها في العالم كله.
الحقل الذي بجانب الشجرة
إنه كالمساء،
والأحجار الكريمة كالكواكب،
التي تشرق في المساء
ولكنها حين تبزغ الشمس تُظلم
بسبب الضياء الذي يحيط بالشمس
الرسول الذي جاء إلى بلدكم
إنه ماء نهر مصر،
الذي يغمر الأرض سنويا.

ولا يمكــن للمــرء أن يخترق مستــوى الخراب في القبــور المصرية وأن يصــل إلى

قلب سكانها القدماء إلا بالتآلف مع تراث الأدب المصري، وبمعايشته بوصفه نذيرنا وبشيرنا، وبالإحساس بمدى قربه من مشكلاتنا. وبقراءة المرء للأعمال الأدبية المصرية يكتشف الحنين والقلق والشكوك والآمال، ويشعر بقرابته للمؤلفين وقد ينبهت المرء حين يسمع حماسة المصريين للقانون والعدل، وللاعتدال والنظام والسلوك القويم. وأخيرا قد يندهش المرء لمرحهم وفكاهتهم ومحبتهم للحياة. ووحده الشعب الذي يتشبث بالحياة بقوة يصنع هذه الترتيبات المفصلة التي تمكنه من مواصلتها بعد الموت. وسأختتم دراستي بمثال على هذا الابتهاج بالعيش.

إنها أنشودة «عازف القيثار» من قبر الفرعون آنف (زهاء ٢١٠٠ ق.م):

تمضي أجيال
وتحل أجيال
محلها.
هكذا كان
منذ زمن الأسلاف
والآلهة التي جاءت قبلهم
والتي ترتاح الآن في أهراماتها.
والأرواح النبيلة التي تغيرت أشكالها
هي الآن أيضا مدفونة في أهراماتها.
والذين بنوا القرى
لم يعد لهم مكان -
انظروا ماذا حدث لهم.
سمعت الأقوال الحكيمة
لامحوتب وجدفحور
وكانت على شفاه كل إنسان.
انظروا إلى قبريهما الآن!
جدرانهما مهدمة
مواقعهما مهجورة،
لكأنهما لم يعيشا.
لم يأت أحد ينبئنا عن مصيرهما
وعن متاعب قلوبنا
إلى أن نصل إلى المكان
الذي ذهبا إليه.
لذلك لا تقلق بشأن نهايتك
اتبع قلبك وهو ينبض
رش رأسك بالمر★ وألبس
جسدك فاخر الكتّان،
مع الثياب المعطرة
ورائحة المراهم المختارة بعناية
المكرسة للآلهة.
وإذا تعب قلبك
ضاعف مباهجك
واتبع قلبك
وافعل ما يرضيك.
شاهد وأنت على الأرض
ما تريده أن يحدث
حسب أنوار قلبك.
لأن يوم الحداد الكبير
سيأتي لك أيضا
فكليل الفؤاد
لا يسمع صرخات الأحياء،
وعويلهم لا يعيد
إنسانا من القبر.

اللازمة:

تمتّع كل يوم، ولا تتعب
لأنه لا أحد أخذ معه
ممتلكاته التي تشبث بها،
ولا أحد ذهب إلى هنالك
وعاد في يوم من الأيام.

★ المر (بضم الميم): مستحضر طيب الرائحة مر الطعم، يستخرج من شجرة شائكة تنمو في الحبشة وجنوب الجزيرة العربية. (المترجم).

الدرامية في شعر الحداثة العربية

د. سعدالدين كليب

من المعلوم أن موقف الشعر العربي الكلاسيكي، والتقليدي المعاصر هو أيضاً، هو في الأساس موقف غنائي من العالم. إذ يتم التعبير عن الظواهر والأشياء، من خلال أثرها الانفعالي في الذات الفردية التي هي المحور الذي يتمحور حوله النتاج الشعري. سواء أكان ذلك في طبيعة الانفعال، أم في رؤية العالم، أم في أسلوب التعبير. ولهذا فإن متلقي هذا الشعر لايتلقى العالم. بل يتلقى الذات التي ترى العالم وتتأثر به أو تعانيه.

ولاشك في أن الفن عامة هو موقف ذاتي، ولا نستطيع البتة أن نتلقى العالم، كما هو في الفن، إذ لا يمكن أن نرى فيه العالم بشكل موضوعي. بل نراه من منظور الذات المبدعة. ولكن ثمة فرق بين أن نراه من منظور الذات، وبين أن نرى الذات الفردية في تأثرها الانفعالي به. وهذا الفرق هو الذي يقف وراء اختلاف الشعر الغنائي عن الشعر الدرامي أو عن الدراما عامة. ففي حين يذهب الأول إلى التعبير عن المسائل الذاتية المتعلقة بالمبدع مباشرة، وبشكل شخصي، يذهب الثاني إلى التعبير عن مسائل مختلفة ذات طابع عام، لا ترتبط بالضرورة بشخص المبدع الذي يستتر دائماً وراء شخصياته الدرامية.

ولسنا، هنا، في معرض التمييز بين الغنائية Lyricism والدرامية Dramatic في الأدب. ولكن ما أردناه هو الإشارة إلى أن موقع الذات الفردية من النتاج الغنائي يحيل على موقعها من العالم، وطريقة تعاملها معه، فهي ترى في نفسها محوراً أساسياً يقابل العالم بظواهره، وجوانبه، مما يدفعها إلى التعامل معه ذاتياً بشكل ينسجم وموقعها المحوري.

فثمة، إذاً، قطبان اثنان، في الوعي الغنائي بعامة، وهما الذات الفردية والعالم الموضوعي. وهما إذ يتبادلان التأثير، على الصعيد الانفعالي، لا يأخذان الأهمية نفسها على صعيد التعبير. فالذات بهمومها وهواجسها وشواغلها هي القطب الأهم. ولهذا فإن ملتقي الشعر الغنائي يهتم بالذات التي ترى وتتأثر وتعاني، أكثر من اهتمامه بالعالم *. وإذا ما اهتم به. فلكي يتوضح أثره في تلك الذات التي غالباً ما تتجاوب وذاته الفردية. وكأننا نقول بذلك إن الشعر الغنائي يفرض في نهاية المطاف حركة غنائية تتسم بالدرامية، وليست بحال من الأحوال حركة درامية.

١- النمذجة الفنية:

إن النمذجة الفنية أسلوب تقني جديد، طرحته الحداثة الشعرية العربية، في محاولتها التعبير عن وعيها الغنائي الموصوف بالدرامية. وهو أسلوب نقلته الحداثة من الفنون الأدبية الموضوعية والدرامية، إلى الشعر الغنائي. ولم يكن لهذا الأسلوب من أهمية تذكر، فيما قبل الحداثة من شعر عربي. ولكن قبل الحديث الموجز عن هذا الأسلوب – إذ إن المجال لا يسمح بالإفاضة – لابدّ من التمييز بين النمذجة الفنية والنمذجة الجمالية. حيث إن الأولى تعني خلق شخصيات ذات طبيعة نفسية أو اجتماعية معينة، تتنامى في سياقها الفني، مستقلة بهذا القدر أو ذاك عن ذات المبدع. أما الثانية فتعني تجسيد إحدى القيم الجمالية كالجمال أو القبح أو الجلال أو البطولة ... الخ، من خلال هذه الصورة أو تلك الحالة، أو في ذلك الموقف. ولا يخلو إبداع فني، مهما يكن نوعه أو نمطه، من هذه النمذجة. إن النمذجة الفنية تنطوي على النمذجة الجمالية، غير أن هذه لاتنطوي على تلك بالضرورة. إذ إن النمذجة الجمالية هي سمة الفن عامة، أما النمذجة الفنية فهي سمة الفنون الموضوعية والدراما خاصة وبهذا المعنى فإن الشعر العربي الكلاسيكي قد طرح الكثير الكثير من النماذج الجمالية، ولكنه قلما مال إلى طرح النماذج الفنية*. هذه النماذج التي شكلت قوام الكثير من النصوص الشعرية الحداثية وذلك من

مثل: المومس العمياء للسياب، والأخضر بن يوسف، لسعدي يوسف، ومهيار الدمشقي لأدونيس، وإبراهيم ليوسف الخال، ولعازر لخليل حاوي ... إلخ.

وكي نلقي الضوء على هذا الأسلوب، نتوقف عند أحد النصوص التي تتمحور حول النموذج الفني، وهو أحد المقاطع المكتملة من قصيدة «أداد» المطولة، لفايز خضور:

آدادْ

قدرُ النوارسِ أن تبيضَ فراخَها السفائنْ

لا البحرُ يعرفها، ولا خشبُ الصواري

هي غربةٌ توغل في غيابات المدائنْ

كفاكَ ترتجفان، من خوف على الواحات

يخطفها اليباسُ

وتبيح خرافَ ساكنها المجاعةُ

واجتراءاتُ الضواري

آدادُ، لا تكثر من التحديقِ

في السّحن الكئيبة

إنه زمن الرهائنْ

والجاهلون تشدّقوا – بَطَراً –

بأنّ "العصر"

جاوز منطقَ الأقنانِ والأسيادِ

تعبَ الجواري

لا البحرُ يدرك ما تعانيه النوارسُ،

من عذاب فراقِ أفراخٍ لها،

رحلت ....

ولا الجزرُ القصّيّة نغّصت خلجانَها

صيَغُ المرارة في البراري !! ... (١)

يطَرح هذا المقَطع نموذجاً فنياً Artistic Type يمثل الاغتراب الروحي والمعاناة الاجتماعية ذات الطابع القيمي. إنه نموذج للمغترب الذي يرفض القبح المتمثل بالتمايز الاجتماعي بين الأقنان والأسياد أو بين الطبقات الاجتماعية، والمتمثل أيضاً بانعدام الحريات والانسحاق بالخوف والجوع.

غير أن هذا النموذج يرفض القبح من موقع الخوف والضعف والانسحاق عامة، ولا يرفضه من موقع القوة أو البطولية. وهو ما يجعله معذباً ومنسحقاً بحيث ترتفع معاناته من المستوى الاجتماعي – القيمي إلى المستوى الوجودي. أو لنقل: أن معاناته الاجتماعية – القيمة تبدو لعمقها وشمولها وسيرورتها، معاناة وجودية، مما يعمق اغترابه وعذاباته.

إنه يرى المرارة في النوارس والخراف والهيئات الكئيبة والجواري، مثلما يرى اليباس والأسياد والضواري والجاهلين المتشدقين. إنه يرى، ورؤيته تشقيه، وليس له إلا أن ترتجف كفّاه، فيغترب ... فلا يألف مكاناً، ولا مكان يألفه.

إن الصراع يشكل جوهر هذا المقطع. وهو صراع حاد غير متكافىء، ولا مناص من الدخول به. فآداد النموذج يدخل في صراع روحي مع البشاعة والقبح المتمثلين بالبراري وأسيادها الضواري، ويدخل في صراع فكري – نظري مع الكوميدية المتمثلة بالجاهلين المتشدقين، ويتحالف من جهة أخرى مع الخراف والجواري والهيئات الكئيبة التي هي العمق المأساوي الاجتماعي لوجوده.

كما أن هذه تدخل، هي الأخرى، في صراع عام مع الضواري ونظامها الغابيّ. وذلك بالإضافة إلى ذات الشاعر التي توجّه خطابها إلى النموذج آداد. هذه الذات المتصارعة أيضاً مع الحالة التي وصل إليها آداد، والرافضة لمنطق الأقنان والأسياد في البراري. وهكذا فثمة قطبان

متصارعان دائماً. وهما: أقنان العالم وأسياده.

لقد جاء هذا الصراع محمولاً على نموذج فني، صاغه الشاعر من مكونات اجتماعية ونفسية وروحية متعددة، وجعله شخصية مستقلة عنه، تتحرك في سياقها الفني بما يتلائم وطبيعتها الخاصة.

ولا شك في أن هذا النموذج يتقاطع وذات الشاعر، غير أنه لا يتطابق وإياها. ولهذا يمكن لنا أن نتعامل معه بوصفه ذاتاً لها كينونتها المتميزة. فنحكم عليها من دون أن نحكم على الشاعر بالضرورة، وهو ما يعني أن ثمة استتاراً للشاعر، وهو استتار يجعله لا يعلن عن نفسه مباشرة، كما في الشعر الغنائي الصرف. ولكن هذا الاستتار لا يمنعه من إعلان موقفه العام من خلال النموذج الفني.

بل إن هذا النموذج هو، في الأساس، معادل لذاك الموقف. بمعنى أن النماذج التي يخلقها الشاعر هي المعادل الفني لمواقفه المختلفة من هذه الظاهرة أو تلك، وليست هي جوانب شخصية في الشاعر.

ومن ذلك، فمن الخطأ المطابقة بين الشاعر ونماذجه، ولا سيما في تلك التي ينمذج بها الشاعر قيماً سلبية.

إن الاتكاء على النمذجة الفنية لايخفف من حدة الغنائية، في الشعر، فحسب. بل إنه أيضاً يلغي التقريرية أو يخفف منها، كما يفسح المجال لدخول عدة أصوات، في النص الشعري، وهو ما يحيل على بروز صفة الصراع التي تميز عادةً الأعمال الدرامية. ومن جهة أخرى، فإن هذه النمذجة قد أفسحت المجال، أمام الشاعر، كي يخرج من التعبير عن ذاته، إلى التعبير عن الذوات الأخرى التي يتعاطف أو يتقاطع أو يتصارع أو يتناقض وإياها، أي أن هذه النمذجة قد وسّعت المساحة التي يتصدى لها الشاعر بفنه. فلم يعد الأمر متعلقاً بالتعبير عن أثر الظواهر والأشياء في الذات الفردية.

بل أصبح متعلقاً أيضاً بالتعبير عن ذلك الأثر في الذوات الأخرى التي أصبح لها الحقُّ بالوجود، من خلال النمذجة، بمعزل عن فردية الشاعر، وهو مالم يكن موجوداً في الشعر الغنائي الصرف.

ب- البناء الدرامي:

يؤكد الدكتور عز الدين إسماعيل في دراسته للأبنية الشعرية، في الشعر المعاصر، أن ثمة ميلاً واضحاً إلى الشكل الدرامي، ظهر ذلك من خلال إنتاج القصائد الطويلة التي تبدو وكأنها ملاحم شعرية حديثة (٢) ، ويرى أن هذه القصيدة:

«تزداد بنيتها تعقيداً حتى صارت القصيدة موقفاً فكرياً غايةً في التعميم والشمول،

وغايةً في الدقة والرهافة في الوقت نفسه.... وتطورت في اتجاه الشكل الدرامي فصارت مجموعة من الأصوات المختلفة والمتميزة، وازدادت تركيباً وتعقيداً وإفراطاً في الطول حتى قاربت منهج التأليف الموضوعي...» (٣).

وعلى الرغم من أن الدكتور إسماعيل يصف هذه القصيدة بالطويلة، غير أنه لا يشترط فيها الطول الكمي بالضرورة. فقد تكون القصيدة قصيرة نسبياً، وتكون في الوقت نفسه متصفة بصفات القصيدة الطويلة من حيث التعقيد والشمول والدقة والرهافة. فالشكل أو البناء الدرامي هو الأساس.

ولا شك في أن هذا البناء لم يكن له أن يتمّ، لولا سمة الدرامية التي تميز الوعي الجمالي الحداثي الذي راح يتخفف من

الغنائية، حيناً من خلال النمذجة، وحيناً من خلال البناء الشعري، وحيناً من خلالهما معاً.

وعلى الرغم من أن المجال لايسمح بدرس هذا البناء، إلا أنه لا بأس من الإشارة السريعة إليه، توضيحاً لسمة الدرامية في الوعي الحداثي.

يتميز البناء الدرامي، في شعر الحداثة، بتعدد الأصوات وتناقضها، وبتطور الصور الفنية من بعضها وتواشجها فيما بينها، وبالتماسك البنيوي الذي يجعل من النص كلاً واحداً، يصعب اجتزاؤه إلى وحدات مستقلة، ويتميز أيضاً بطرح المشاعر المصطرعة، وبالتنامي الانفعالي للحالة الشعرية المطروحة، وبتنوع الجوانب التي يرصدها النص الشعري. وغني عن البيان أن هذه السمات يمكن أن توجد جميعاً في نص واحد، كما يمكن أن يوجد معظمها في نص آخر. فقد تتعدد الأصوات في النص من دون تنوع في الجوانب، وقد يتنامى الانفعالي من دون أن تصطرع المشاعر....

ولكن البناء الدرامي يتنافى عادة وأحادية الصوت، مثلما يتنافى والتفكك أو المراوحة في انفعال ذي طبيعة واحدة ثابتة. ولا شك في أن النص النموذجي للبناء الدرامي هو ذلك النص الذي ينطوي على تلك السمات مجتمعة. وما أكثر النصوص النموذجية في ذلك. ويكفي أن نتذكر ذلك الكم الهائل من القصائد الطويلة التي طالت لتشمل ديواناً شعرياً بكامله. وبدهي أن البناء الدرامي ليس خاصاً بالقصائد الطويلة – وإن يكن أكثر وضوحاً فيها – بل إنه يشمل أيضًا بعض القصائد القصيرة، وحتى بعض المقطعات الشعرية التي تبدو، للوهلة الأولى، غنائية صرفاً، ولتبيان ذلك، نتوقف عند واحد من النصوص القصيرة جداً.

أما النص فهو قصيدة لأحمد عبدالمعطي حجازي، بعنوان «ايقاعات شرقية» (٤)

أغويتني
يا أيها الوجه الحسنْ
ولم تقدّم لي الثّمنْ
لا طرحةَ العُرس،
ولا فرحة أعضاءِ البدنْ

*

وكان شَعري خيمةً،
وكان نهداي عشيقين،
وكانت سرُتي كأسًا
وكانت فخذي
إبريق خمر ولبنْ!
وذبحوني!
لم تقدّم لي الكفنْ
يا أيها الوجه الحسنْ

*

وكان شَعري
كان نهدايَ
وكانت جُثتي
ينهشها الإيقاعُ.
ينْـ.......!

قد يبدو هذا النص خالياً من الدرامية في بنائه، لما يتصف من طرح لما هو فردي، ولما يظهر عليه من استعلاء لنبرة الايقاع البادية بالتقفية المتوالية، والتشطير الموسيقي. غير أن ذلك لم يلغ البناء الدرامي أو يخفف منه. بل لعلّه يعمق فيه هذا البناء. بحيث يتكامل مع الشكل الإيقاعي وما يطرحه النص من حالة يتداخل فيها الإحساس بالجمال والإحساس التراجيدي.

إن هذا التداخل هو الملمح الأول من ملامح البناء الدرامي، في هذا النص الذي يبدأ بالغواية التي هي الإحساس

بـالجمال، وينتهـي بنهـش الايقـاع (أو الزمـن) للجثة، وهـو مايعنـي الإحساس التراجيـدي.وما بين هـذين الاحسـاسين فعـلٌ صفته البشـاعة والقبـح وهو فعـل الـذبـح .. بمعنـى أن ثمـة اصطـراعـاً في المشاعر كما أن ثمة تنامياً في الانفعال راح يعلـن عن نفسـه، منـذ أن اكتفـى الوجـه الحسـن بالغـواية، متخلفـاً عـن دفع مـا تتطلبه من تتويج بطرحة العرس أو فرحة أعضاء البدن. حيث بدا أن هنـاك نوعاً من الخيبة بالوجه الحسن. ثم تحولت الخيبة إلى فجيعـة، وتعمقـت الفجيعـة لتغـدو مـأسـاة، حين تخلّف الوجه الحسـن حتى عن تقـديم الكفن، لتبقـى الجثة مـرمية في العراء، ينهشها الزمـن بفعل لايكاد ينتهي (ينهشـها الإيقـاع يبـ......!).

ونلحـظ أن هـذه التحـولات لم تـأت بمعـزل عن الصراع أو التنـاقـض بل إنـه الأسـاس فيهـا. فـالغـوايـة تتنـاقـض والأحجـام، وتتنـاقـض أيضـاً وقـوانين الأهل. كما أن ذلك الجمال يتنـاقض وفعل الذبح، والكفن يتناقـض والوجه الحسن، والجثـة هـي الأخـرى تتنـاقـض وفعـل الإيقاع أو الـزمن. ويمكن القـول أيضًا إن النـص بمجملـه يقوم على التنـاقـض بين قطبين اثنين، الأول هـــو الجمال ومصاحبتـه (الغواية والحسـن والعرس والفرحـة والخمر....) والثانى هـو القبح ومصاحباته (الإحجـام والذبح والنهش) ومـن خـلال التنـاقـض والصراع بينهما تتولّد النهاية التراجيـدية ... (حيث يسقط الجمال سقوطـاً مدوّيـاً. وما يـزال دويّه مستمراً.

إن كل ذلك يجعل من النص كلاً واحداً، لايمكـن اجتـزاؤه، ويجعـل مـن صـوره الفنيـة متواشجـة، يتنـامـى بعضهـا مـن بعض، ولا نعتقد أن ثمـة حاجة للإفـاضـة في ذلك. ولكن تبقى الإشارة إلى الأصوات، في النص، فقـد ظهر أربعـة أصوات فيـه. واحد منها مُعلن صريح، وثـلاثة محمولة على التصوير الفني. أما المعلن فهو صوت الذات المتحـدّثة، وهـو أوضح الأصـوات وأكثرهـا استمراراً. أمـا الثلاثـة الأخرى، فهـي صـوت الوجـه الحسـن، وصـوت الأهـل، وصوت الإيقـاع أو الـزمن. هـذه الأصوات التي يتنامى من خلالها الصوت المعلـن. فيظهـر في البـدايـة معـاتبـاً، ثـم مذبوحـاً، ثم مرمياً بـلا رحمة. وغنى عن البيان أن هـذه الأصوات هي التـي وقفت وراء معانـاة التراجيدية التي وصـل إليها الصوت المعلن أو الذات المتحدثة.

وهكـذا نلحظ أن هـذا النص يقـوم على البنـاء الـدرامي، على الـرغـم مـن قصره النسبـي الـذي يـوحـي بـالغنـائيـة. ومالاحظناه في هذا النـص، نلاحظه أيضًا في مقطـع شعـري مـن قصيـدة بعنـوان «ثلاث حالات لامرأة واحدة» (٥) لسعدي يوسف، والمقطع الـذي سوف نثبته يمثل الحالـة الثـانيـة. حيث يظهـر فيـه تعـدد الأصـوات، والتنامـي الانفعالي والتطـور الصوري والتماسك البنيوي:

في المحطـة، كـان القطـار الأخير إلى برشلونه
يُطلق الصفرات الأخيره
كنت شاحبةً في غصون الصباح التي
تشرَب البردَ والـريـحَ والتمتمات الأخيره
ترحلين إذن؟
تبحثين عن العمل المنزلي....
بمملكة في بلاد الشمالْ
أنت ..... سيدةَ المطعم الغجريّ..
ألم تبصري كيـف طـاف المغنّـون حولك؟
كَيف رأونا عروسينِ،

بين زهـــور النحـــاس وأطبـــاقـــه
وغصون الظلالْ
ليلةً
ثم تمضين.....
شاحبةً....
في القطار الأخير إلى برشلونة (٦)

لقد انعكـس ميل الحداثة الشعـرية إلى الدراميـــة، إذاً، في النمذجـة الفنية والبنـاء الدرامي، وهـو مـا يؤكد محاولتها الجادة في التعبير الفني عما استجّـد من حـاجات جماليـة، لم يعـد بـالإمكـان انعكـاسـهـا بـالشكـــل الغنـائي الصرف، على نحـــو يعادلها فنياً، وممـا يجب ذكره، أخيراً، أنّ الميل إلى الدرامية، في الشعـر العربي، كان قـد بدأ، بشكـل أولي، مـع الـرومانتيكيـة العـربية، «وليـس عجيبـاً أن تظهر لـدى شعرائنـا الرومنتيكيين بـدايات دراميـة. لأن معنى التجـربة الشعـرية وأفقهـا قد اتسـع على أيديهم واصطبـغ بغير قليل من الجدية في معاناة الحياة». (٧)

الهوامش:

* قد يقـال، هنا، إن مـوضوعية الشعـر الغنائي العـربي، ولاسيما الوصفـي منه، أوضـح من أن يشـار إليها. ولا شك في أن هـذا صـحيح. غير أن هذه الموضوعية تأتى عبر الذات الفردية، ولاتأتى بوصفها معادلاً موضوعياً للموقف الذاتي.

* ينبغـي أ ن نشير إلى أن ثمة محاولـة أوليـة غير متبلـورة، لإنتاج بعـض النماذج الفنية، في الشعر الكلاسيكي، ولاسيما في الشعر المبنيّ على الكـوميدية منه، عند ابن الرومي خاصة.

١- خضـور ، فايز: ديوانه، م:١. دار الأدهـم، ط:١. د/تا. ص ٤٣٢.
٢- إسماعيـل، د. عزالـديـن: الشعـر العربي المعـاصر. دار العـودة، بيروت، ط:٣، ١٩٨٣. ص: ٢٤٨.
٣- نفسه، ص: ٢٧٦ – ٢٧٧.
٤- حجـازي، أحمد عبدالمعطـي: كـائنـات مملكة الليـل. دار الآداب، بيروت، ط:١، ١٩٧٨. ص: ٤٧-٤٨.
٥- يـوسف، سعـدي: الأعمال الشعـرية ١٩٥٢ – ١٩٧٧. دار الفـارابي، بيروت، ١٩٧٩. ص: ١٤٤ -١٦٤.
٦- نفسه، ص: ١٤٥.
٧- إسماعيل، المرجع السابق، ص: ٢٦٨.

تقدم الحداثة نفسها على أنها إشكالية تستعصي على الحل من المنظور النظري، وتتجلى هذه الاشكالية في أن الحداثة تناضل على الدوام من غير ان تتوخى الانتصار لأنه لا يمثل هاجسا لها، بل عليها أن تناضل، ولو بعد حين، حتى ضد نفسها، أضف أنها في آخر مرحلة تصلها لا تقر بأنها أحدث شيء كونها ترى في نفسها برنامجا تمرديا تحرريا للثقافة والفن، بل تبالغ فترى انها التطور المستمر للحياة نفسها، ولذلك، لا نستغرب عندما نرى الآن تيارات في النقد الغربي ترى أن الحداثة صارت شيئا من الماضي، وأن بروز تيارات حديثة من داخل الحركة الأم دليل على تحللها وانقضاء عصرها، في حين تقف تيارات مضادة تعلن بأن الحداثة لن تصل إلى نهاية «غير ان ما ينتظرها سوف يكون أشد إيلاما من كل ما لقيته الحركات الثقافية التي سبقتها، فالإثارة والشيوع يتربصان بالحداثة شرا حتى يحيلاها إلى نوع هزلي ممجوج».

ظاهرة الغموض في الخطاب الشعري العربي الحديث

○ عبد الرحمن حمادي

بالطبع، نحن لا يعنينا هنا أن ندرس مفصلا هذا الاضطراب في المصطلح الغربي للحداثة، ومدى الصراع القائم على تقبله أو رفضه، بل يعنينا أن ندرسه عبر المفهوم العربي للحداثة، وعبر أحد أهم أشكاله التطبيقية وهو الشعر، وتحديدا من خلال ظاهرة الغموض، باعتبارها من القضايا الأساسية التي لاتزال تثير جدلا واسعا في الخطاب الشعري الحديث، جدلا يؤججه شاعر مثل أدونيس عندما يعترف بأنه يتعمد الإكثار من الانزياحات اللغوية، وأنه يدخل خطابه الشعري إلى الغموض محملا القارىء والمتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النص، ففي كتابه (زمن الشعر) يورد حوارا متخيلا بينه وبين القارىء حول ظاهرة الغموض، يقول فيها:

«هو: هل هذا الغموض في شعركم طبيعي، أم أنكم تتعمدونه؟

أنا: إن تعمد الغموض مناقض للخلق الشعري.

هو: أعتقد أنكم تتعمدون.

أنا: تعتقد؟ ما سبب اعتقادك؟

هو: لا أفهم شعركم.

أنا: هذا ليس سببا، فعلى القارىء ان يعترف أحيانا أنه من الضروري ان يفهم كل القصيدة فهما شاملا.

هو: إذن الحق على القارىء؟!

أنا: نعم، بمعنى ما

هو: هل أستطيع ان استنتج أنك تحب الغموض.

أنا: نعم، ولكن بالمعنى الشعري الخالص، أي المعنى الذي يناقض الألغاز والتعمية والأحاجي.

هو: قلت ان الحق على القارىء، فما الأسباب؟

أنا: الأسباب ثقافية وتقليدية، فنية وشعرية..»(٢).

ويقول أيضا: «إن الفرق بين لغة الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استخدام اللغة، النثر يستخدم النظام العادي للغة، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له أصلا، أما الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام، أي يحيد بالكلمة عما وضعت له أصلا..»(٣).

وهكذا نستنتج أن أدونيس، الشاعر الناقد، يضع تصورا للخطاب الشعري الحديث يرى في الشعر نظاما خاصا يبتعد بالكلمات عن دلالاتها التي وجدت لها أصلا، وأن لغة الشعر هي لغة الحياة الإشارية التي يجب ان تبتعد عن الإيضاح كما في لغة النثر، كما أن الكلمة في الشعر يجب أن تأخذ معنى أوسع مما تأخذه في النثر، و«أن الكلمة في الشعر هي صورة صوتية وحدسية، فإذا كان الأمر كذلك، وإذا كانت لغة الشعر غير السائد المألوف فإن تواصلها مع المتلقي لن يكون بالتأكيد تواصلا سهلا، مما يؤكد وجود قدر كبير من الغموض»(٤).

بل لقد بلغت ظاهرة الانزياحات اللغوية في الخطاب الشعري الحديث حدا أنكر الشاعر معه الخطاب الشعري كما وصل إليه في آخر تجاربه وأشكاله، وهذا ما رأيناه في التجارب التي سمت نفسها بأسماء طريفة مثل (القصيدة المائية) و(القصيدة الكهربائية) و(القصيدة الالكترونية)، وقصائد من هذه المسميات أدخلتها بعض الدوريات الثقافية تحت أبواب تجارب إبداعية، أو ما شابه، وهي تجارب بدأها الدكتور عادل فاخوري في بيروت أوائل السبعينيات، لأن اللغة الشعرية برأيه لم تعد في عصر السرعة هذا تستوعب الحداثة نفسها، ولذلك علينا ان

نوظف شكل الكلمة قبل المضمون، وأن نعلم القارىء كيف يشكل من الكلمة ما يشاء من الإيحاءات التي تناسبه(٥)، ومع أن الدكتور فاخوري لم يكن جادا في هذه التجربة، ولم يكن يمارسها إلا في جلسات التسلية بالمقهى مع الأدباء إلا أن التجربة مازالت حتى الآن تجد من يصر على ممارستها كليا أو جزئيا.

نخلص من هذا إلى أن ظاهرة الغموض صارت ملازمة للخطاب الشعري العربي الحديث، ويزداد غوصه في الغموض أكثر يوما بعد يوم، وبالتالي وجد هذا الخطاب الشعري نفسه أمام تيارين، تيار يدافع عن الغموض بدرجات كبيرة ويضع له تبريراته الكثيرة، وآخر يرفض هذا الغموض بدرجات مختلفة.

فلسفة الغموض

يقف أدونيس كما ذكرنا على قمة الهرم المدافع عن الغموض في الخطاب الشعري، فيقول مثلا: «لقد ولّد رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقعا سديميا غامضا من جهة، وولد من جهة أخرى ذاتية تحيد عن الواقع إن لم تحاول الانفصال عنه، وهذا يعني بكلام آخر فقدان الأفكار المشتركة، والثقافة الشعرية المشتركة، هناك إذن تنافر بين الشعر والواقع يوازيه تنافر بين الشاعر والقارىء، فقد صار الشعر الجديد الشخص الشاعر نفسه أو كاد، ولعل هذا التنافر هو أبرز خصائص الشعر الجديد، وأكثرها أصالة وعمقا»(٦).

ويرى أدونيس أن الشعر الجديد بحاجة دائما إلى قارىء جديد، وأن الشعر الجديد يجب ان لا يقرأ أو ينقد بنفس الطريقة التقليدية، والقراء العرب ـ حسب رأيه ـ أغلبهم تقليديون من حيث خلفيتهم وثقافتهم الشعرية، وكذا تذوقهم للشعر، ويجب عدم النظر والبحث عن المعنى المباشر السطحي في النص فقط، ولكن يمكن البحث عن المعانى الباطنية المتعددة في النص التي تجددها وتولدها العلاقات الداخلية للمفردات في النص الشعري.

القارىء إذن عند أدونيس هو المدان لأنه «لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته في استقلال عنه، نص وشكل له لغته وعلاقاته وأبعادها، إنه بالأحرى لا يقرؤه، وإنما يبحث فيه عما ينفي أو يؤكد ما يضمره في عقله ونفسه، إنه يفترض انه قارىء كامل الثقافة كليّ القدرة على الفهم، ولابد أن يكون النص واضحا له، سهلا بسيطا، وإلا فإنه يصفه بأنه غامض معقد، فموضوع النقد دائما، مدحا أو ذما، إنما هو النص وكاتبه، والبرىء، إنما هو القارىء دائما»(٧)، وعلى هذا فإن للشاعر برجه العاجي الخاص، والقارىء مطالب بأن يصل لمستوى هذا البرج، أو كما يقول أدونيس «على القارىء ان يرقى إلى مستوى الشاعر، وهذا يعني ان للشاعر لغة خاصة غير لغة الجمهور»(٨).

هذا نموذج للمسوّغات التي يقدمها أنصار الغموض لتفسير ضبابية الخطاب الشعري الحديث، وهي ليست وليدة السنوات الأخيرة، بل تعود إلى فترة سابقة، وبحماس شديد نجده مثلا عند خليل هنداوي في الستينيات، والذي رأى ان الغموض شرط أساسي في الشعر، يقول: «إذا كان الوضوح في النثر شرطا أساسيا من شروط بلاغته، فإن الوضوح الساخر في الشعر يقضي على جماله المغلف بالأسرار ويعري أخيلته وصوره من الأقنعة الموحية»(٩)، ولذلك فإن مهمة

الخطاب الشعري الحديث برأيه ان يكون غامضا، وإلا فقد الشعر خصوصيته، يقول: «.. والشعر مهما كانت عملية توليده ذاتية، فهي كالفن عملية انسانية فحواها ان ينقل إنسان للآخرين واعيا، مستعملا إشارات خارجية معينة، الأحاسيس التي عاشها، فتنتقل عدواها إليهم، فيعيشونها ويجربونها، وبذلك تصبح رسالة الفن واضحة، وهي التبليغ والتوصيل»(١٠).

هذه الآراء وغيرها، واضح مدى تأثرها بالتيار الغربي بالدرجة الأولى فيما يتعلق بالخطاب الشعري وفلسفة الغموض فيه، ولا بأس من أن نعرض هنا لبعض الآراء الغربية، ونترك للقارئ أن يقارن مدى تأثيرها في الآراء العربية:

يقول أحد هذه الآراء: «تمثل الأشياء المادية في النثر كما في علم الجبر على شكل رموز أو أضداد تنقل هنا وهناك حسب قوانين معينة، ودون ان تكون هذه الأشياء منظورة طوال فترة العملية، وفي النثر مواقف نموذجية معينة وترتيبات للكلام تتحرك آليا عبر تركيبات أخرى كما يحدث في العمليات الجبرية، ثم يكتفي الإنسان بتغيير الإكس الواوي إلى الأشياء المادية في نهاية العملية، أما الشعر، فيمكن اعتباره من ناحية واحدة على الأقل مجهودا لتجنب خاصة النثر هذه، إذ أنه ليس لغة متضادات، بل هو لغة مادية منظورة، وهو تسوية توصلت إليها لغة الحدس التي تنقل أحاسيس جسدية، وهو يحاول دوما ان يسيطر على انتباهك ويريك شيئا ماديا باستمرار حتى يمنعك من الانزلاق إلى عملية مجردة، وهو يختار نعوتا ويريك استعارات فنية لا بسبب جدتها وقد تعبنا من القديم، بل لأن النعوت القديمة لم تعد تعبر عن الأشياء المادية وأصبحت تمثل تناقضات مجردة... إنه لا يمكن نقل المعاني المنظورة إلا باستعمال وعاء المجاز الشديد، أما النثر فإناء قديم ترشح منه هذه المعاني... والشعر يسير على قدميه فيجوب بك الأرض، أما النصر فقطار يوصلك إلى مقصدك»(١١).

وإذا أردنا مقارنة أوضح عن تأثير المفهوم الغربي عن غموض الخطاب الشعري في الخطاب العربي الحديث، نستطيع أن نورد عشرات الأمثلة التي توضح بجلاء ان أصحاب فلسفة الخطاب الشعري العربي الحديث يظهرون تأثرا كبيرا بالمذهب الغربي، وانهم تجاوزوا هذا التأثر إلى حد التطرف والمبالغة في كثير من الأحيان.

ردة فعل غامضة:

إن تمادي الخطاب الشعري الحديث بالانزياحات اللغوية والغموض أدى إلى ظهور تيار مضاد غاضب على الحداثة ككل، وبالطبع لا يمكن فصل الشعر عن الأجناس الأخرى الإبداعية، وقد شارك في هذا التيار المضاد من ناصروا الحداثة في بدايتها، وقد نعت ردود الفعل على المحدثين فوضاهم في صور ساخرة تصل إلى حد الشتيمة والاستهزاء، كتهجم (م. ج. كونراد) على الشعر الحديث بقوله: «إن الشعر الحقيقي في الوقت الراهن هو ذلك الفن الذي يعزف على الأعصاب ويغذينا بأقوى الأحاسيس، ولا يغنينا البتة أي بيض غريب من بيوض طائر الوقواق يفقسه هؤلاء الداعرون المتطرفون المعنيون بالحديث» (١٢).

ويستغرب الناقد (هاري ليفن) كيف أن أصحاب الأدب الحديث يطلبون من

القـراء أن يكونـوا بلا عقـل ليفهموا أدبـا يتجه أصـلا لمن يريـدهم بـلا عقل: «انهم يطلبون من عقـول قرائهم مطالـب حادة، وهذه هفـوة لا يمكن لعصر أبطال الثقـافة فيه من غير عقل تجاوزها»(١٣).

على هـذا الشكل ظهـرت ومـاتـزال ردة الفعـل المضـادة للتطـرف والغمـوض في الحداثة الغربيـة، فماذا عن ردة الفعل على المستـوى العـربي، خـاصـة فيما يتعلـق بغمـوض الخطـاب الشعـري العـربي الحديث؟!

إن الإجابة تتطلب الوقوف عند شاعرة مثل نازك الملائكة، تلك الشاعرة التي كان لها موقـف تاريخي في الثـورة على النظام التقليـدي للشعر، ولكنهـا نفسها انقلبـت على ثورتها عنـدما فكر بعـض الشعراء في القفـز على الأوزان وابتداع شكـل جديـد، فرفعت هراوتها الغليظـة وأخذت تدق بها على رؤوسـهم، معلنة ان مفهـوم القصيدة يتمثـل في أنها بناء متكامـل قـائم بذاتـه مشدود إلى عنـاصره الطبيعية المؤلفـة من الموضـوع والهيكـل والتفـاصيـل والموسيقى، وهـي فيما بينها تؤلـف بنية خفية لا يمكن فصمها.

وتظهر ردة الفعـل عند شاعر آخـر هو أحمد عبدالمعطي حجـازي، فيرى ان صفة الشعر «قد أهينت حتى أصبحت تطلق على أي كلام ينتهي قبل نهايـة السطر، فضـلا عن الأخطاء الشنيعة في النحو والعروض، فـالحد الأدنـى ممـا تتطلبـه الممارسـة الشعـرية غير محقـق في الكثير مما يطلـق عليـه شعر ينشر في الصحـف والمجـلات والـدواويـن، وهـذه الفـوضـى ليسـت مقصـورة على المدعين، بل يشـارك فيهـا المبدعون أيضا بنسب مختلفة»(١٤).

ويرفـض حجازي الـوهم القـائل بأن للقصيـدة الجديـدة معجما خـاصـا بها، ويـؤكـد ان الألفـاظ وحـدهـا لا تصنـع قصيدة، ولكنهـا في اللغة والعلاقـات التي تنظم هذه اللغة في السيـاق الشعري العام ضمـن نظـام خـاص يكسـب اللغـة خصوصيتهـا، ويرفـض أوهام الخطـاب الشعـري الحديـث الغامـض، وخـاصـة الفكرة الشائعة عند الشعراء الجدد من أن لغة القصيدة ليست إلا الصورة فقط، وأن الصـورة هـي الاستعارة، وكلما كـانـت الاستعـارة تتسـم بـالغمـوض كـانـت القصيـدة حديثـة، يقول: «إن الاستعـارة هي أداة من أدوات الشعـر، ولا مراء في أن القصيدة تحتاج إلى استعـارة جديدة، وأن هذه الجدة لا تقاس بمـدى غرابتها، وإنما بمدى اسهامها في تشكيل الرؤية الجديدة» (١٥).

هذه هـي بعض مـواقف رواد الحداثـة الشعريـة منها، وانقـلابهم على تماديها في الغمـوض والتجـريب والانفـلات، وممـا يجعلنا نتساءل إن كان ذلك هو فعلا ردة، أو بـداية ردة نحـو الكـلاسيكية، وثـورة مضـادة على الثـورة الشعرية التـي أعطت كل هذا الكم من التجارب الشعرية؟!

إن المتتبـع للتيـارات الشعـريـة منـذ الخمسينيـات وحتى الآن، لا يستطيـع ان يغفل تيـارا قويـا يحاول ان يثبت نفسـه وسط هـذه التيارات الحداثية، وهـو تيار الشعـر الكـلاسيكي، تيـار مـازال يمثلـه محمد مهدي الجواهري وعمر ابو ريشة، ونحن لا نعني هذين الشـاعرين فقط، بل تيارا يضم جيلا جديدا من الشعراء يمكن ان نسميـه بجيـل السبعينيـات أو الثمانينيات، وأصحـابه يعلنـون غضبهم وسخطهم على الحداثة والخطاب الشعري المعـاصر بتجاربـه المتطرفـة، وغموضـه، ولامعقوليته، وأنـه آن الأوان لوأد الحداثة بعـد أن استنفدت أغـراضهـا في نظرهـم،

وهذا يؤكد ان صراعا عنيفا يدور الآن في ساحة الحداثة ما بين الخطاب الشعري الحديث بغموضه وتطرفه، وبين تيار ينادي بالوضوح إلى حد التمسك بالكلاسيكية وإحيائها من جديد، فأيهما سينتصر؟ هذا هو السؤال.

المصادر:

١ ـ د. عبدالله مهنا ـ الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ـ مجلة عالم الفكر ـ المجلد ١٩ ـ الكويت ١٩٨٨.

٢ ـ أدونيس ـ زمن الشعر ـ دارة العودة ـ بيروت ١٩٧٨.

٣ ـ نفس المصدر.

٤ ـ عبدالله رضوان ـ الغموض في الشعر العربي ـ دراسة ـ مجلة شؤون أدبية ـ العدد (١٠) ـ الشارقة ١٩٨٩.

٥ ـ من حوار أجريته مع الدكتور الشاعر عادل فاخوري في بيروت.

٦ ـ أدونيس ـ زمن الشعر ـ سبق ذكره.

٧ ـ نفس المصدر.

٨ ـ نفس المصدر.

٩ ـ خليل هنداوي ـ خواطر في أدبنا وأدبائنا ـ محاضرة ألقاها في مدينة الرقة السورية بتاريخ ٤/ ٤/ ١٩٦٣م ـ مطبوعات وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٦٣.

١٠ ـ نفس المصدر.

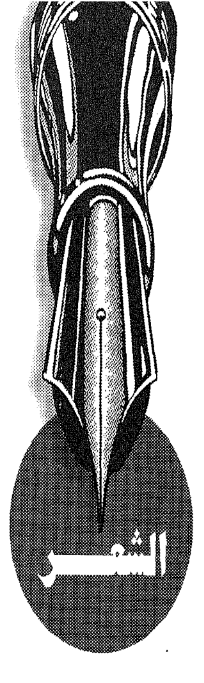
١١ ـ مارك شورر ومايلز وماكنزي ـ أسس النقد الأدبي الحديث ـ ترجمة هيفاء هاشم ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٦٧.

١٢ ـ د. عبدالله أحمد المهنا ـ مصدر سبق ذكره

١٣ ـ نفس المصدر.

١٤ ـ نفس المصدر.

١٥ ـ نفس المصدر.


الشعر

الجرح...!

○ علي السبتي

صاح الديك بأن الصبح أتى..

هل جاء الصبح؟

صبحكم كمسائكم..

كالعيد.. كأيام القبح!

اختلطت، أيام لكم في الدنيا..

والجرح تفتح من جرحْ

من فيكم يعرف وجه شقيقته،

أو لون شفاه حبيبته،

أو عنوان الجزارِ...

الينذر بالذبحْ

تتشابه كل الكلمات ولا ندري..

من يغرز فينا.. الرمح..!



شعر: د. حسين علي محمد ـ السعودية

١ - فضاء

تثاءبتُ ـ مثل فضائك، يا أيها الرّملُ ـ قبل الخصام
وعشتُ حياتك
والعشبُ يفتح بوابة العصف، دوني
فأين حروف الكلام؟
تعال إلى شمس عزفي
وغطِّ غيوما، نيازك
قد أثقلتها خطاك
وهذا الذبيح (السلام)!
فذلك صوتٌ بياضك في الأُفق
صار إزائي وحيدا
(يعيش بأفق النيام)
وبيتك يكبر، عاصفة الوهم تكبر
تعصف بالحلم، مؤذنة بالزوال

فأين مواسم شعرك يا أيها المتفجر عشقا
وهاجسك الصمت، والغصص المختِّر
بين فصول الغرام؟

٢- يوميات جرح

فر الأمس سريعا
فوقفت تودعه في هلع الأعمى
وطريقُك يوسعُك عذابا،
فتقابله مبتسما
من أنباك بأن زهورك تذوي
في ليلة عشقك
أو تتهاوى
في غدك المجهض ندما؟

٣- تذكار

أضرمتَ الليلة في حدقة عشقي
أغنيةً لا تعبر في الوقت الراهن وتفوت
من فاجأك الليلة برحيق التفاح
فأنساك شراب التوت
كيف ألوح بأفقك في مايو
سرا
وأموت؟

٤- زهور جافة إلى يارا

يارا
من يملأ هذا الأفق مجدورا غبارا؟
من ينزع وجهك من نبضات الروح

ومن يسرق بسمتك الينعاء جهارا؟
من ألقى كبدي المقروحة
في البئر
فلا تبصر ألقاً سيارا؟
يارا..
يارا..
هل يتسلل سمعك في أحناء النفس
فيسمع أحنائي تصرخ:
من يشري هذي الروح بثمن بخس
من يأخذ هذا الهيكل
حتى يبعده عن هذا الرجس
من ينقدني من أقوال البصاصين
وأفواه القوالين
وأسماء المحتالين
لْتُفسدُ هذا الطقس

****

يارا..
ما كنت لأستبدل بهواك المشرق في أحناء النفس
أويقات العتمة
أو أرضى أن أشرب كأس النقمة
إذ يأتي يتخفى - بعد رحيلك عني -
في زي النعمة

****

قالوا: غنِّ فغنيت
لكن القلب مليءٌ
بأفاويق الترحة
والموت

هل ينقذه من هلكته
إلا أن يسمح هذا الصوت:
يارا
يارا

٥- غيوم

في ذاك اليوم القائظ
ظلَّت (فاطم) تتضحك
تتثاءب
حتى حدَّ اليأس
والغيمة تجري في الأرجاء الخمس
الخمرة في العنقود
وحلم الملكة
أن تخترق رماح الماء ـ الشبكة
وجدار اليأس

أنثى من النسيان

أحمد يوسف داود ـ سورية

ليديك في قمرين من فضة
«مشغولة» بنعاسْ...
ليديك في شفق من الياقوت:
مطلع وردة في نور ما عشقت
وخوف ييأسْ
والقلب متكيء قليلا في هلاك غنائه
ليغافل الحراسْ.

***

هذي جداول من نبيذ الروح، سيدتي،
لنومك في جناحَي شهوةٍ
وغياب
إذْليلنا مغلق
وصقيع صمت لمّ مملكة من العُنابْ
فتكسرت شمسٌ من الزنبق

***

كانت يداك...
وكنتُ مقتربا

وكان فمٌ يبعثر شهوة الرمان
فرأيت مثل دمي يغرد في مقاتله
رأيت هلاك أسئلة
وعمراً «بين ـ بين» مبددا..
والصوت للسجّان!

* * *

اللهُ!...
ذاك عبير قهوة أمهات لم نذقها..
عاشقون كأنهم رؤيا بلا لغة...
قلائد من جمان الله تخرمهاً يد السياف...
شهدٌ عالقٌ في النطع...
يا الله!!...
من يلقي الرؤوس على فراغ الأسئلة؟!...
من قالنا زبدا؟!...
وفرّق ما نقول صدى؟!...
وأطلقنا مدائح في كفنْ؟!
من ردّنا عنا، فما كنّا؟!!
وعلق في حنين الروح تفاح الخطيئة؟!!

* * *

غلّ فضتك البهية في جنائز؟!...
رش أوسمة الهباء بها،
وصادر... وامتحن؟!
من صاغ سيدتي مسالكنا؟!..
ومن أملى مها لكنا؟!...
ومن، في زحمة النيشان،
أفرد في المدائح كلّ هذي المهزلة؟!!

* * *

علقت يداي على نجيع متاهتي
علق السؤال
وقلادتنا حلم على هذا القليل الحي من قلبي

وبعضُ غناء شعرك؛ في الأصابع....
والبقية: لا تقَالْ!

* * *

حُلمٌ على فضة
ويٌد ترفُ على هوى ونعاسْ
حُلمٌ يفتحُ حوله ضدّه
عن وردة
وظلال خُوف يباس
عبثا أقود قوافل الأوقات
كي أهب الحرير إلى ملائكَة الكلام.
عبثا أدير بهاء إِجراس النبيذ على ممالك:
نصفها قلبي...
ونصفٌ ما تبقى منه بين التيه والأسواق!...
مرّ دمي صغيرا
وانحنى عمري قصيرا
كنتُ أغسلُ ما رميت به وراء الرجمِ
في نجم
وأشعلَ من غناء الروح نرجسه
وأبدأ أسورة المرمر
فيجيئني جسد النبيذ معلقا في الموتِ
يرتدّ الحرير بصمته الأصفر
وأنا القليل المنتهي في شبهة الأجراس،
أو في جدول الحراس،
أطلع كوكبي.. عبثا!..
وأشهد كيف ينقلب الهديل على اليمام

* * *

برقٌ...
وليلكة...
وبعض من جراء الموت رابضة وراء البابْ
من صوّرَ الفضة...

قمراً أطلّ... فغابْ؟!
من رشّ موتا في القليل الحي من قلبي،
وأغلق خلفه بتراب؟!...
....
سرٌّ لو قفة هذه الروح القليلة حرة
في مشهد الأحمر
سرٌّ لبعض غناء شعرك في الأصابع..
سرّ همس الروح صامتة..
فمن فَضّهْ؟!

***

موتٌ على رمانتين
ليسقط الياقوتْ
في نية صحراء من الأسماء
عشنا على وحل المصائد..
والخرائط...
والجرائد...
والمكائد...
فاستراحت فوقنا الأشياء
عشنا... وما عشنا!
فمن سيعلم الأشجار كيف تموتْ؟!

***

شفقٌ... ولا شمسٌ.
دمٌ يصطاده النيشانُ
والنسيان
والأرض الغريبةُ
والخراب
شفق نريح عليه صوت الماء... من عطش!..
مقاتل نرجسات الروح
دون القطرة الأولى ـ الأخيرة
كم كان كذابا جلال رمادنا

لتكون تلك النار مبصرة
ويدرك كل عصفورٍ غديره!!
شفقٌ ردمٌ.
والأمهات كذبن حول المهدِ:
ماءٌ لم يقاربنا..
وفات عبير قهوتهنّ!..
ظلّ بكاؤنا.. وغناؤهن..
وما خلقْنَ لنا على عسل الغواية..
ما رسمن على قناديل الحكاية..
ما نشرنَ...
وما حشرن بنا...
سرابا في سراب!

* * *

من صاغ يا امرأة القصائد كل هذا الموت
في نيشان
مشت القصائد في المكائد
فاستراح الله من صلواتنا المرّة
هي صرخة.. ويدان
والنطعُ في زهرة
فلنغلق الإنسان!

* * *

قلتُ: السلامُ...
لك السلام المرّيا امرأة لرجعِ غناء
يا فضة «مشغولة» بنعاسْ
يا شبه سوسنة تشهّى أن يراها الماء
فاغتاله الحراسّ!

١٨/١٢/١٩٩٤م

الشعر الإيرلندي المعاصر

شيماس هيني ـ الفائز بجائزة نوبل للآداب ١٩٩٥ وقصائد من

● ترجمة: عصام مفلح

ولد شيماس هيني **Seamus Heaney** في ١٣ ابريل / نيسان عام ١٩٣٩ في مزرعة في مقاطعة «ديري» بإيرلندا الشمالية البروتستانتية، ويطل أحد جوانب المقاطعة على نهر صغير يمثل خط الحدود مع جمهورية ايرلندا الكاثوليكية. وقد ولد الشاعر في أسرة كاثوليكية وكان الأول بين أطفالها الثمانية الذين ما زال ثلاثة منهم يعملون في المزرعة. وتلقى تعليمه بالمدارس المحليةوبكلية سانت كولمب. ثم التحق بجامعة كوينز في بلفاست.. وهناك انضم إلى مجموعة من الشعراء الشباب، كان من بينها «مايكل لونلي» و«ديرك ماهون».. كما بدأ الكتابة أيضا في تلك الفترة بتشجيع من «لورانس ليرتر» و«فيليب هوبزيوم». وبعد أن حصل على بكالوريوس اللغة الانكليزية تولى التدريس في مدرسة ثانوية لمدة عام، ثم حاضر في كلية سانت جوزيف للتربية قبل أن يعود إلى جامعة كوينز في عام ١٩٦٦، حيث عمل محاضرا للغة الانكليزية من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٧٢.. وأمضى عاما كأستاذ زائر بجامعة كاليفورنيا في بيركلي. وقد نشر كتابه الأول «موت محب الطبيعة» **Death of a Naturalist** في عام ١٩٦٦، ونال الكتاب ثلاث جوائز قيمة هي جائزة «ايريك جريجوري» وجائزة «تشولومو ندري» وجائزة «جيوفري فاير».. كما سلط الكتاب الضوء عليه كأحد الشعراء الشباب البارزين في إيرلندا.

وبعد أن انتقل إلى مقاطعة ويكلو في عام ١٩٧٢ عمل ككاتب حر.. وكذلك عمل مع الراديو والتلفزيون وعدّة صحف.. وتسلم العديد من الجوائز منها جائزة سومرست موم (١٩٦٨) وجائزة دينيس ديلفن (١٩٧٣) وجائزة دون كوبر (١٩٧٥) وجائزة و. هميث الأدبية (١٩٧٦). يقوم الآن بالتدريس في كاريسفرست كوليدج في دبلن حيث يرأس قسم اللغة الانكليزية.. وهو متزوج وله ثلاثة أطفال. أما مجموعاته الشعرية

الكبرى فهي: «موت محبّ الطبيعة» (١٩٦٦) و«باب من الظلمة» Door into the dark (١٩٦٩) و«الخروج في الشتاء» Wintering out (١٩٧٢) و«الشمال» North (١٩٧٥) و«عمل الحقل» Field work (١٩٧٩) و«جزيرة المحطة» Station Ialand (١٩٨٤) و«قنديل الزعرور» The haw Lantem (١٩٨٧) و«رؤية الأشياء» Seeing Things (١٩٩١). وفيما يلي قصائد مختارة من ديوانه الأخير «رؤية الأشياء»..

١ - رحيل النهار

لا ترحل أيها النهار..
لا تتركني أيها النهار..
في أحضان الليلة الباردة
ألا ترى أنني لا أملك حق الحرية؟!
لقد فتحت لي،
خط الغروب الأحمر الصارم
وجعلتني أنتظر الحساب العسير..
لا تلمّ أشرعتك البيضاء
لا تتركنا..
ترجوانك راحتا يدي القلقتين
فلماذا نقف مقيدين بالأحلام
حين نكون قد احترقنا قليلا
ولا يزال ينتظرنا عمر مديد؟

آه.. لا تغرب
ولا تغرق في العتمة
وكيف سننام تحت الأهداب الظليلة
حين لم نر إلا القليل..
ولن ينبض فينا الضياء كثيرا؟
أضيء قبة سمائي
يصرخ القلب..
فأنا أريد أن أكون مشاركا يقظا
لكل فرحة، ولكل حزن

أن أتعذب مع شعبي
وأن أسعد
وأن يستمر العيد أبدا
وألا يرسم الغروب بأشعته
على الأفق فراقنا..
فلماذا أهمز في الأبعاد حصاني..
فلماذا ترحل،
والوقت لا يزال مبكرا على النوم..
والأطيار نفسها لا تريد أن ترقد؟
لا ترحل..
تلتهب راحتا يدي
أريد أن أقتفي هدفا بعيدا
وأن أقطع دربا طويلا..

٢ ـ من ذكريات الحرب

عندما تنشب الحروب الكبيرة
تنمو الحراب بدلا من الشوفان والقمح
ويشيب الناس والجبال
ويقضم الفأر منخل الفقر...

وعلى الهضاب البعيدة المحترقة من العطش
وفي الأوبئة ذات الأوراق السوداء
تزرع المدفعية أشجار بلوط من دخان
حيث تبني الطلقات أعشاشها..

في أحد الأيام
سافر جندي من المشاة
في قطار يحمل الخيول
وعلى كتفه بندقية

وفي يده حقيبته الرمادية
ليقضي إجازة في بيته...
في منتصف الليل أيقظ زوجته
ذات الجمال البارع
ونزع حزاما،
تتدلى منه مدية مثل دمعة كبيرة
إذا كان الشوق إلى زوجته قد أضناه
بينما كانت أشعة القمر
ترتجف فوق كتفها الساحر...

ناما متعانقين حتى الفجر
يقلقهما بين حين وآخر
صوت تساقط حبات الكمثرى الناضجة
فوق قرميد سطح كوخهما الصغير...
كان الجندي يحلم بقميص مغسول
وبخطوات طفل
وظل سنونوة.
بينما كانت البندقية متكئة قرب النافذة
مثل شجرة لم تورق بعد..
غير أنه كان قد نسي تماما
أن المتاريس في الخارج
قد ا نتشرت في كل مكان
وأن الآليات قد خددت سهوب «ديري» الشاسعة
وأن شعر أمه قد ابيض قرب الموقد
مثل ثلوج «ويكلو»...

٣ ـ اللحظات الأخيرة

كان يعود من الحقل كل مساء
وقد امتلأ حذاؤه بالتراب

منهكا.. ذا شعر مشعث.. ولحية كثة
وكانت تهيىء له الماء الساخن
وتدلك أصابع قدميه
وتصب له حساء الكرنب
ليأكل صامتا كالقبر..
وقبل الفجر كان يهب إلى محراثه من جديد
ليعود كما هو الحال دائما
فيتكوم على فراشه وينام..
وعندما يستبد به الغضب
كان يركلها ويضربها ضربا مبرحا
ولكنها كانت تستلقي قربه دائما
دون أن تبكي أبدا..
ولم يحدث أن تستلقي قربه دائما
دون أن تبكي أبدا..
ولم يحدث أن انتبه ولو مرة واحدة
إلى أنها حزينة..

داسه الحصان مرة في العنبر
فظل طوال الخريف مريضا
ولم يشف في الشتاء
قال لها متألما: سأموت..
سامحيني فقد كنت فظا معك
ليس لأنني سيء.. بل لأن حياتي شديدة القسوة..
وتأملها كما لم يفعل من قبل
فقبلت يده صامتة..
وقبل هو الآخر يدها..
وباليد التي كان يضربها بها
داعب شعرها بهدوء
وقد اغرورقت عيناه بالدموع
وفجأة أجهشت بالبكاء

وعلا صوت عويلها
وأدرك الجيران أن الرجل قد مات..

٤ ـ الحفر

بين إصبعي وإبهامي
يتكيء القلم رابضا مشدودا كالبندقية
وتحت شباكي، صوت خشن متهدل
كلما غاص المجراف في الأرض الحصوية الصلبة
إنه أبي يحفر.. يواصل الحفر
ـ وأرنو إليه من أعلى ـ
وحين ينحني كفله المتواري بين مساكب الزهور،
تنصرم عشرون عاما..
ويعاود الإنحناء، بآلية ووثوقية، خلال صفوف البطاطا
حيث يواصل الحفر،
استقر الحذاء الخشن في العروة،
وانتصب الجذع بثبات وتوازن،
اقتلع أعوادا طويلة.. ودفن النصل اللامع عميقا،
لينثر حبات بطاطا أخرى،
أكثر قسوة وبرودة..
يا الله.. الرجل العجوز يستطيع أن يعمل بالجاروف
تماما مثل أبيه!
كان جدي يقطع من العشب في اليوم
أكثر من أي رجل آخر في أرض سبخة وعرة
ذات يوم حملت إليه لبنا في زجاجة
سدادتها ورقية بطريقة صبيانية ـ فرد قامته ليشربه ـ
وعاود عمله توا:
يحفر ويشذب ويثلم..
وكتل الطين والأعشاب على كتفه،
ينحدر إلى أسفل الوادي

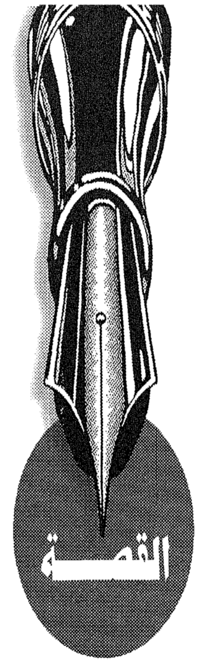
بحثا عن العشب اللدن،
ويتابع الحفر..
وتستيقظ في أعماقي الرائحة المتميزة لعفن البطالة
والأريج الأخاذ للأندرين المخضل،
والجذور القصيرة.. الليفية.. للكرنب
ولكن ليس لدي جاروف لأحاكي فيه عمل جدي وسواه
بين أصابعي الملساء المدللة
يربض القلم مشرعا..
ولسوف أحفر به..

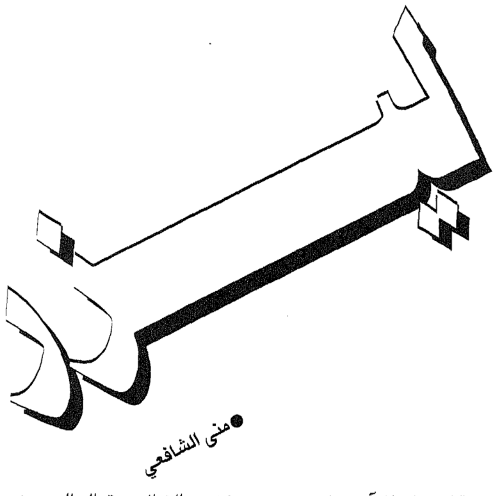
٥ ـ تبدل الأشياء

لم أطأطىء لأحد حتى الآن
فملامحي قاسية وخشنة..
والدرب التي تمر خلال غابتي الأرضية
أصلحها لوحدي
والكلمة الفصل بين شفاهي
أضرب بها مثل الحجر
فأنا لم أؤمن سوى بالتراب
فهو الذي يؤمن لي لقمة الخبز

لكن الزمن
قد صهر عالمي الصغير
هذا الذي يتألف من سنابل وأحراش وطيور
وبرزت الصلاة في طريقي
لتدمجني بفضائلك يا وطني
ويا وطن أبي..
ولأؤمن بقصيدتك..
وأصبح
لك

فلا تعاقبني أبدا بالهدوء
ولا تحرمني كتفك القوية
إيه يا وطني
إن رحلت عنك يوما
أو لامستك بأصابعي المتسخة
فاحتقرني.. ولا تلتفت إلي
واقتل ما هو غير نقي من أفكاري
وتابع طريقك نحو الأمام..
وليتفتح الاقحوان في طريقك..
أما إذا نجوت،
واستطعت أن أجتاز حقد الأعداء
وانتصر عليهم محتميا بمتاريسك
وأن أتفرغ لصياغة قصائدي.. وابداعاتي
فلا أريد منك نصبا.. ولا أكاليل
بل أريدك أن تبقى كما أنت
شمسا مشعة في دمائي...


القصة



● منى الشافعي

بعفويـة اتجه إلى المرآة، عدل مـن وضـع غترتـه الشال وعقـاله العـريض، تفحص وجهـه، مرر أصابعـه على شاربيـه الكثيفين بحركة دائريـة.. أطال النظر، ابتسم برضى لوسامته وشبابه.

برقة تنـاول علبة مخملية حمراء باهتـة اللون من فوق الصنـدوق العتيق (المبيت) الذي يزين مدخل البيت.. قلبها بين يديه.. دسـها في جيبه.

بعجالة.. تناول مفتاح سيارته السوداء، خرج، أغلق الباب الخشبي خلفه.

من خلـف المقود، أدار مفتـاح السيارة الكـاديلاك القـديمة، وعلى صـوت عبدالله فضـالة «ياسعود فـات من الشهر خمسة وعشريـن.. ماشفت خلي» تلك الأغنيـة البعيدة، البسيطـة، والتي مـازالت تعيـش في نفسه، كـان يقود سيارته وشوقه يسبقه إلى وجهته.

مازال الطـريق بعيـدا، يعود بتفكيره إلى مـا قبل عـام.. يبتسم للـذكرى.. «سوق السمك الكبير والممتـد على ساحل البحر وموقفـه الصغير الذي اكتظ بالسيارات والمارة، كانـت بينهم هناك، تائهة النظرات، يبـدو عليها الارتباك والحيرة، تدور حول سيـارة حمراء جديدة، ملتفة بعباءتها الطـويلة، تحمل كيس سمك كبير، تقدم نحوها، ردد:

ـ لو سمحت الآنسة.. هذا الجهاز يفتح الباب أوتوماتيكيا.. لكنه معقد.

مادا يـده نحوهـا، يلتقط قطعـة التكنولـوجيا الصغيرة، يضغـط على أحد

الأزرار، ينفتح الباب.. يفلت لسانه وهو يناولها الجهاز:
- تفضلي.
بحياء وخجل ظاهرين، مرتبكة كلماتها تقول:
- سيارة جديدة.. وشغلاتها معقدة.. آسفة على الازعاج، صراحة القديمة كانت أسهل وأبسط.
تدلف داخل السيارة، تشكره للمرة الثانية، يحدثها... تغادر المكان.

***

يصطدم نظره باللوحة الكبيرة.. اسم المطعم يفاجئه.. يخلخل هذه الذكرى في تفكيره.. يركز نظره على الموقف الكبير الذي كان يغص بكل أنواع وألوان السيارات.. توقف، جال ببصره من خلال زجاج النافذة، مسح الأركان الأربعة، التقطت عيناه كل لون أحمر.. في الطرف الرابع القصي الذي تظلله بعض أشجار النخيل الباسقة المرتفعة، لمح احمرار سيارتها القاني.
ترجل من سيارته.. تقدم قليلا، وضع يده على مقدمة السيارة الحمراء.. أبعدها وهو يتمتم:
- (دائما تأتي قبل الموعد بوقت طويل).
على بعد خطوات أخرى، وقف يتفرس في المدخل الكبير والبهو الواسع المحتضن لتلك الديكورات الغريبة ذات الأشكال العجيبة.. أفلت لسانه مذهولا:
- (غريبة أن تدعوني لهذا المكان).
شخص ببصره نحو ركن بعيد، شعرها الكستنائي المموج يبرق متناثرا بدلال خلف ظهرها.. يعرفه جيدا.. تلفت.. تمتم مدهوشا:
- (العباءة؟).
أكمل خطواته، عجل من خطوه.. اشتدت رائحة عطرها، ملأت أنفه، اقترب، وقف خلف ظهرها، بحذر وضع يده على كتفها.. همس:
- سهام؟
فاجأها الصوت، وشدتها الحركة، لم تلتفت خلفها، أخفت وجهها بكلتا يديها، جلس قبالتها، شعرت بوجوده، أرخت يديها قليلا، قليلا عن وجهها.. رددت بصوت مرتعش:
- يوسف...
ركز نظراته التائهة على وجهها، مستغربا لهذه الحركات الجديدة.. أطبق عليه صمت قاتل.
انتبه بعد لحظات لنفسه، وقد بلغ صمته حد الملل.. نظر إليها نظرة ارتياب

وقال بنبرة خافتة:
- إن شاء الله.. كانت رحلة العمل موفقة؟
وابتسامة عريضة تزين وجهها:
- جدا يايوسف..
وقبل أن ينبس بكلمة أفلت لسانها مكملا:
- يوسف.. مالك.. تفاجأت؟
وهي تمسح بيديها صفحة خدها المتورد وتبعد خصلات شعرها بغنج عن جبهتها اللامعة.
يظل على ذهوله، يحدق في لاشيء، يسترق التفاتات صغيرة نحوها.. يتسلل الصدأ إلى داخله، ينادي على «الجرسون»، يعاجله بلهجة متوترة سريعة:
- قهوة سادة.. بسرعة لو سمحت.. (وهو ينظر إليها):
- وعصير كوكتيل طازج للآنسة.
هز الجرسون رأسه، وقبل أن يذهب، التفتت إليه بقوة بينما يدها تعبث داخل حقيبتها.. تناوله قائلة:
- لو سمحت شغله على الوجه الثاني.
وبثقة توجه حديثها إلى جليسها:
- ألبوم مايكل جاكسون الأخير.. والأغنية الثالثة، حاول تفهمها!
سحب نفسا عميقا وزفر وهو يردد بنبرة تهكم واستياء.. هازا رأسه:
- مايكل جاكسون.. إذن لم يكن غيابك رحلة عمل؟!
لم تعجبها هذه النبرة، لكنها رسمت ظل ابتسامة على وجهها.. قائلة ببرود:
- لا....
(وهي تدندن مع مايكل جاكسون).
ساهما ظل يتلهى بأشياء صغيرة كانت قد تناثرت على الطاولة أمامه، متحاشيا النظر في عينيها، يعتصر وردة حمراء بين يديه كانت تزين المزهرية الصغيرة.. وهي مازالت تدندن وتهتز طربا مع صوت مايكل جاكسون.
تسحبه الذكرى بعيدا عن المكان.. يرن صوتها بنبرة صافية هادئة مميزة:
- أرجوك يايوسف، نفس المطعم الشعبي، على البحر.. الله!! كل ما أذهب.. يذكرني بطفولتي..
صوته:
- حاضر ياسهام... وزبيدي مشوي... و..
تقاطعه:

ـ الله!! وأغاني البحر القديمة.. الله!
يهزه صوتها العالي، يرن في المكان، ينتبه، يلتقط تساؤلها:
ـ يوسف.. أنت سرحان؟ يوسف لم تقل لي هل أبدو في العشرين؟
عدل من جلسته، تململ، تنهد، نظر إليها.
عاجلته بنبرة جادة:
ـ تصور يايوسف.. العملية كانت بسيطة.. بصراحة.. الفضل يعود لليزر.
وهي تمرر يدها على وجهها بزهو وتنثر شعرها الغزير خلف ظهرها بدلال.
وتكمل بنبرة استعطاف:
ـ بالمناسبة، ما هي مفاجأتك الحلوة التي وعدتني بها ظهر اليوم؟
تحسست يده العلبة، تردد في الجواب.. ثم:
ـ أوه.. المفاجأة.. المفاجأة.. بسيطة جدا سأسافر الليلة.
شعرت بشيء في داخلها ينقبض، تألمت، مدهوشة أفلت لسانها:
ـ تسافر؟ إلى أين؟ ولـ....
قاطعها بعصبية:
ـ رحلة عمل!
رددت بصوت متهدج، وكأنها تكلم نفسها:
ـ رحلة عمل.. لكن المفروض أن...
للمرة الثانية، يقاطعها بحزم:
ـ رحلة مفاجئة.. تم كل شيء بعد ان كلمتيني تبلغيني عن وصولك من لندن.
زاد انقباضها، أحست بدوار يؤلم رأسها، آلت الصمت.. بينما الجرسون يضع كأس العصير الطازج أمامها:
العصير للآنسة.. السادة للأستاذ.
رد بهدوء:
ـ شكرا.
بدأت الجلسة تتحشرج، والوقت ينزف متكئا على موته.. والصمت يفجر الضجر.
تناول فنجان القهوة، تتشتت أبخرته على وجهه، يرتشفه بسرعة.. ينهض وكأن المكان لا يستوعب وجوده.. ينظر إليها، يزفر بحرقة مرددا، وقد استهلك كل حديثه:
ـ أستأذن.

لم تجرؤ أن ترفع رأسها نحوه، فقد تحجرت نظراتها على كأس العصير، وكأنها أدركت بعض الحقيقة، مازالت كلتا يديها تداعبان الكأس، سألت بجرس هامس مقهور:

- كم ستطول الرحلة؟

بعصبية واضحة النبرات:

- لا أدري.. لكنها طويلة.

وبحدة مد يده نحوها مودعا:

- مع السلامة.

سحبت يدها اليمنى المرتجفة، ترنح الكأس، شهقت.

محرجة وقفت، يدها مازالت ترتعش، قلبها يرتجف، وجهها البض تعلوه الدماء الحارة التي زادته احمرارا، حتى خشيت أن يتفتق، للمرة الثانية تخفيه بين يديها، تطفر دموعها ساخنة، تبلل جلدها الطري، لتغرق في بحيرة عميقة معتمة.

ينسحب بهدوء، بعد لحظات كان خلف المقود، وصوت المطرب «خوفي عليه من الخطر صوب البساتين شرجي حولي» يزاحم صورا شتى في مخيلته.

تحركت يده تقفل المسجلة، يغرق في صمته الذي غابت عنه كل الصور والوجوه والأصوات.. فجأة.. ظهر وجهه فقط، ورن صوته في أذنه:

- يوسف.. هل تأكدت من عواطفك نحوها؟

صوته:

- قلت لك ألف مرة إني أحبها..

بنبرة أخوية صادقة وملحة:

- وفارق السن يايوسف؟

صوته:

- فارق السن!! آه.. هذا ما جذبني إليها، تعلقت بأربعينياتها الناضجة، وأحببت رياح الماضي التي تحيطها، عشقت خطوط وجهها الرائعة..

اصطدمت هذه الذكرى بالنور الأحمر.. انتبه.. هدأ من سرعته، أوقف المحرك، تذكر شيئا، مد يده إلى جيب دشداشته الأيمن، أخرج علبة حمراء مخملية، فتح درج السيارة الأمامي، دس العلبة بداخله.. فاجأه النور الأخضر.. أغلق الدرج.. انطلق.. يتنهد ويده تعبث ثانية بمفتاح المسجلة، تنبثق في فضاء روحه التائهة الأغنية العتيقة لـ.. عبدالله فضالة.. يكتشف الراحة في الدندنة.. يواصل.



نضال الصالح

... وها أنذا، الليلة أيضاً، أستعجل الزمن ... أستحثُّ خطوه البليد نحو حلمي الذي انتظرته طويلاً .. ها أنذا أتضرّع إلى ريحانة الشرق أن تسرع في قيامتها من لجّة العدم، أن تضوّع أرجوانها الدافئ في خلايا الكائنات، فأبدأ معهما ترنيمة الحلم .. الحلم الذي انتظرته طويلاً ، طويلاً.

منذ ارتطامين مباغتين لأمّي بالأرض وأنا أنتظر ... غزا الأول دارنا ذات صباح بارد في تشرين، ودهمنا الآخر في ليلة قائظة من تموز .. في الأول، لم نكن قد تهيأنا للنهار بعد، كنا قد أسرفنا في السهر على ضوء شمعتين ناحلتين كانتا تبدوان عويل صافرات الإنذار المتكررة، وبعضاً من قلقنا النافر ولهاثنا المحموم وراء محطّات الإذاعة بحثاً عن آخر أخبار القتال على الجبهتين الشمالية والجنوبية ... محطة تطيّرنا إلى ذروة الثريّا، تطاول قامة الأمل في عودتنا إلى الأرض، وأخرى تهوي بنا إلى أخمص القاع، تصدّع قامة الأمل، تشظيها، حيث كانت تتداعى من الجبهة الشمالية أخبار عن حصار للجيش، وعن رغبة المؤمن، المؤمن كثيراً، بوقف القتال.

في الثاني، كنا على شفا حفرة من ليلك النوم، بعد لهاث محموم آخر وراء أخبار الاجتياح والمخيمات، وفي كلا الارتطامين اصّاعدنا ًمن رحم النوم رعباً مدججاً بالروع من شيء ثقيل يرتطم بالأرض.

لم يكن بين الارتطامين أكثر من سنوات تسع.... في الأول، قال لنا أكثر الرجال الثلاثة امتلاء بالنجوم فوق كتفيه: «كان بطلاً، واستشهد بطلاً»، وفي

الثـاني قال آخـر يشبهه: « النسر لا يلـد إلا نسراً، كـان مثل أبيـه، عاش بطـلاً واستشـهـد بطلاً»، وفي كليهما سقطـت أمّـي مغشيـاً عليها .... بعثنـا صـوت ارتطامهـا الحاد بالأرض مـن نوم مراوغ، فـاندفعنـا جميعاً إليهـا نستنهض صحوها من صليل المفاجأة.

في الأول، قالت لأخي الكبير: «الدم أمـانة، ردّ لي دم أبيك يا تمّام»، وفي الثاني قـالت لي: «الـدم أمـانة، ردّ لي دمـاءهما يا سعـد»، وفي كليهما أبـت أن ترتـدي السواد، كعادتها منذ خروجها من الخليـل واستشـهاد من نعرف ومن لانعرف في الوطن.... قالـت: « الحزن يرهق الشـهداء، لايعيدهم»، وكـانت تسند صبرها وانتظارها المريـرين إلى صورتهما ... تحدّق فيها طـويلاً، طويلاً وهـي تقول: «من ينسـى؟».

* * *

كانت أمّي تنتظر أن يفتّق قـرنفل الشباب وميضه في جسد أخي تمّام، فيردّ لها دم أبيه ودماء الذيـن استشـهدوا قبله، وعندما هوى القرنفـل في ليلة قائظة من تموز، في سعير الاجتياح الذي حوّل كثيراً من المخيمات إلى ركام من الدمار، بشراً وشـجراً وحجارة، انتظـرت وميض القرنفل فيّ ... كانت تستعجـل الزمن حتى إذا أنهي دراستي ثـم ألتحق بالجيش، كـانت تقول: «العلم نصـف الثأر، والدم نصفه الآخر»، وظلّت تردّد لازمتها: «من ينسى؟».

في آخـر إجـازة لي مـن بعـد دورة الإعـداد، قـالـت وهـي تـودّعنـي بعينين ضارعتين: «إننـي أنتظر يا سعد»، قلـت: «ولكنني لست من يقـرّر الحرب يا أم تمّام»، فقالت: «أعـرف، ولكنها ستأتي.... لا أحبّها، ولكنهـا ستأتي»، وأردفت باندفاع متدفق كأنها تقرأ من آخر دراسة كتبتها في التاريخ: «هم يريدون ذلك، سيظلّون يشعلون أوارها حتى نفنى تماماً، أو ننسى تماماً .... اسمع ما يريده يهوه، يهواهم، من مـوسـاه، يقول له: (متى أتى بـك الرب إلهك إلى الأرض التي أنت داخل إليها لتمتلكها، وطرد شعوباً كثيرة من أمامك ... ودفعهم الرب إلهك ... وضربتهم، فـإنك تحرمهم، لا تقطع لهم عهـداً، ولا تشفق عليهم)، وتـابعت بصوت موقّع كأنه ترتيلة واحـد من الوالغين في حضرة ذلك الربّ، موقّع ولكنه منطو على معنى آخر: (أنا أنا هو، وليس إله معي.... أسكر سهامي بدم، ويأكل سيفيّ لحماً)، ثم فيما يشبـه الصحو من كابـوس ثقيل أضافت: « أسمعـت يا سعد؟ ... إنني أنتظر، لكي يكف يهوه عن دمنا ..... أنتظر».

* * *

وها أنذا، الليلة أيضاً يا أمّــي.. أستعجل الزمن، أتضرّع إلى ريحانة الشرق أن تسرع في قيامتها من لجة العدم، أن تضوّع أرجوانها الدافئ في خلايا الكائنات، فأبدأ معها ترنيمة الحلم ..... الذي انتظرته، انتظرتُه، انتظرناه طويلاً، طويلاً.

المهجع كلّه غائص في بحيرة النوم، عيناي وحـدهما مفتوحتان، ساهمتان في طائري المصلوب على جدار أمامي ... طائري الأثير الذي شدّني إليه منذ وطأت هذا المكان أول مرّة .. طائري الذي ظللت طـوال شهور الدورة الستة- أفرّ إليه من الطواغيت التي لاترحم، من عنـاء التدريبات التي لاتهدأ ... كنت أحدّق فيه وأشكو إليه ســادية الطواغيت، ساديتهـم التي جعلتنا نرى نجـوم الظهر حقاً بعد أن كنـا لانصدق أن في سماء النهـار نجومـاً ... شهور ستـة ونحن نقـف ساعـات في العراء، تحت سطـوة الثلج أو المطر شتـاء، ومخيم أشعّـة الشمس صيفاً ... نزحـف على الناتيء من جسد الأرض وفي وحلهـا الآسن .... نبقرلهم خاصرتها في الصيف حتى نصل الرطب من ترابها، ونبقرها شتاء حتى الجاف منه.... نجرّح أجسادنـا بالشوك والحصى صيفاً، ونجفّف بها الـراكد من الماء شتاء، وكل ذلك لكي نصير«رجالاً»!!.

كنـت أفرّ إلى طـائري الأثير ... أمـدّد جسـدي النازف على سريـري العـالي، وأشكو إليـه مأخوذاً بتفـاصيله الغريبة التـي خطّتها أنامـل لا أعرفها، أنـامل عسكري سبقنا إلى هنا ذات يوم وتجرّع من حنظل الطواغيت مالا يطاق.

كنت أحـدّق فيه، وأتساءل: أي طائر هـذا؟ من رحم أية أسطـورة بُعث؟ أي رجـل مثخن بـالتوق إلى الطيران في فضـاء شاسـع، شـاسع جداً، هو الـذي صوّره؟ .... مـاالذي يعنيه بـذلك الجرح النازف من إحـدى قائمتيه؟ ... بـذلك القيـد الذي يغلّـه إلى أرض ملـوّثة بلـون الصـديـد؟ ... بجذعـه الصغير كثيراً وجنـاحيه الكبيريـن كثيراً؟. وعندمـا كـان الإعياء يهدّم جسـدي تماماً، كنـت أستسلم لجلّنار النوم.

* * *

انطلقت صافرة الصباح أخيراً... قفـزت على مخيمها كمن يفجؤه حلم عصي على النوال يراه بين يديه ... أحسست كأنما الأرض قد ازلزلت تحت قدمّي وأنا أسقط فوقهـا من سريري العالي، أو كـأنما المهجع كلّه قد استقـر على جسدها دفعـه واحدة، وفي قفـزة واحدة، كـأنما كنا جميعـاً نترقب ذلـك الفحيح الـذي ستبدأ معه خطـوتنا الأولى إلى ساحات القتـال، ودفعة واحدة أيضاً كنّـا نتهيأ لرياضتنا الصباحية القسرية الأخيرة.

ركضنا كثيراً، وهتفنا بأصوات عالية كثيراً، وجارحة كثيراً، مجّدنا آباءنا الذين في الأعالي وآباءنا الذين تحت الأرض.... سبّحنا باسمهم جميعاً، ثم بدأنا زحفنا «المقدّس» فوق جسد أمّنا الأرض.... أطعمناها من لحمنا ما تقوى به انتظار آخرين سيأتون بعدنا ... حتى التمرين «زيرو» الذي ابتدعه لنا «سيادة» العريف زيدان نفذناه.

انتهت الرياضة، وانتهت معها لقاءاتنا المرّة بسيادة العريف وبالطواغيت.. أخذنا أمراً بالتوجّه إلى مطعم المعسكر لتناول إفطارنا الأخير هنا ... لم تكن شهوة بي للأكل، لم تكن سوى شهوة واحدة، واحدة فقط هي أن تنطلق بنا السيارات إلى مواقع القتال، لتنطلق معها فاتحة الحلم الذي انتظرتُه، انتظرته أمّي، انتظرناه طويلاً، طويلاً.

خطوت جهة المهجع أستعد لحزم حقيبتي التي لم ألمسها ليلة أمس، لكنني ماكدت أرفع قدماً وأضع الأخرى حتى ساط أذنيّ نبأ مزلزل، أرسلته نشرة السابعة والربع من إذاعة المعسكر، فوقع كالصاعقة عليّ .... فتحت أذنيّ على آخرهما:

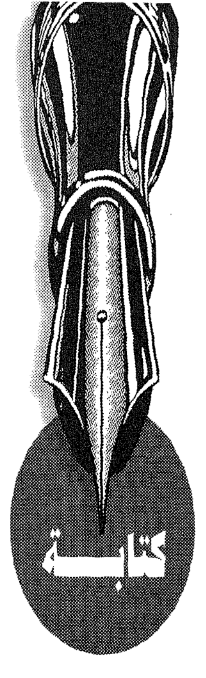
«أوسلو: بعد مفاوضات سرية استمرت عاماً، أعلن المفاوضان الإسرائيلي والفلسطيني في مؤتمر صحفي عقداه في وقت متأخر من هذا الفجر عن توصلهما إلى اتفاق سلام مشترك، سيتم التوقيع عليه بالأحرف الأولى في واشنطن قريباً».

أحسست بأن الساحة تغور بي إلى قاع سحيق يغصّ بالجثث، والدماء، والمشوّهين، ورأيتني أصرخ .. أصرخ بصوت مخنوق لا يسمعه سواي: أيها الراقدون هنا تخلّوا عن كلّ أمل، انسوا دماءكم، دماء من سبقوكم، مجازر أبناء العمّ الطيبين المحبينّ للسلام، الذين قتلوا أبا تمّام، وتمّاماً، وعشرات الآلاف من أهاليكم، وشرّدوا، وهجّروا، ونسفوا، و......» ولم أكد أوغل في الغياب تماماً، حتى أرعد في أذني نعيق واحد من الطواغيت يأمرني بمغادرة الساحة، فتوكأت جسدي المثخن بالحزن، والقهر، والانكسار الخارج لتوّه من هوّة مفاجئة، ومضيت.

* * *

بدا لي الطريق بين الساحة والمهجع بعيداً، ومخاتلاً، وموغلاً في التيه، كأنني كنت في احتضار قاس يقايض الروح بالروح، كأنما الأرض مستنقع من اللزوجة، كنت كلّما انتشلت قدماً منه غاصت الأخرى إلى القاع.

وصلت المهجـع أخيراً، لكنني لم أجد بابـه الذي اعتدت الدخـول منه... درت حول جهـاته جميعـاً، لم أجد سوى فتحـة صغيرة في خاصرتـه، تتقاطـع فيها قضبان حـديديـة مثلّمة، كـأنها كوّة في زنـزانة مسرفـة في الضيق .. حـاولت الدخول منها، لكنني لم أستطع ... حاولـت من جديد حتى أشرفت على اختناق محقـق، ومـا أن ألقيت بما تبقـى منـي على الأرض، حتـى بعثني مـن هـوّتي الجديدة صخب مستعر في الداخل ... تناهضت تعكّزت ساقيّ.. رفعت ساعديّ إلى أقصى مـدى أستطيعه ... أمسكت بقضبان الكـوّة أخيراً، ثم أرسلت ذبـالة بصري إلى حيث ينطلـق الصخـب...رأيت طـائري المصلـوب إلى الجدار وهـو يحرّك قائمتيه، يحاول أن يمزق قيدهما المغلول إلى أرض ملوّثة بلون الصديد.. فتحت عيني أكثر ضوأت ذبالتهما أكثر، حتـى تخلّص الطائر من قيده تماماً... صفق بجنـاحيه الكبيرتين ... ضرب بهما الجدران التـي أخذت تتحـرك باتجاه الـداخل ... بحـث عـن مخرج يحرّره منها، لم تكـن أمامـه سـوى تلك الكـوّ ة الصـغيرة... اندفع إليها ... ارتطم بها بقوّة، فتصدّع الجدار المحيط بها ... عاود الانـدفاع بقـوة أكبر، فسقطـت، وسقـط الجدار... رفّ بجناحيـه .... رفعنـي بأحدهما إلى جذعـه ..... تمسكت به... أحنيت بجسدي كلّه عليه، ثـم طرنا معاً إلى حيث تنتظر أمّي، أنتظر أنا، ننتظر جميعاً.


كتابة

الفراشة والأحلام المبعثرة

● بزة الباطني

ثارَ على خطه قطارْ!

سَخِرَ بالخرائط. تجاهلَ الأسهمَ.

تخطى الإشاراتِ. خالفَ اللافتاتِ. عاندَ المراكز.

تعدى الحدودْ.

انفلَتَ.

دون أنْ يلتفت.

كانت المتعةُ كلُّ المتعة في أنْ ينطلق،

يملأ الدنيا ضجيجاً ودخاناً.

يَشقُّ سكونَ المحطاتِ الكئيبة.

يلونُ وجوهَ المسافرينَ العابسةِ

يُعلن العصيانَ

على جاذبية الماء واليابسة.

يحلمُ في محطةٍ بالفضاءْ

****

ارتقى زاحفاً قمةَ أعتى جَبَل
أرادَ أولاً أنْ يكتشفَ القمر.
رفعَ الرأسَ، مدَّ اليدينْ
وقبلَ أن يطيرَ انحدرَ.
تدحرجَ على السَّفْحِ. تكوَّمَ في القاعِ. وحيداً منكسراً واستقرْ.
خَسرَ الحُلُمَ والثورةَ على القُبْحِ والسُّكونِ والضَّجَرْ.
لام الخطوطَ والخرائطَ والأسهمَ واللافتاتِ والمراكزَ والحدودَ والبشرْ
لام الحلمَ الجميل والجبل والقمرْ
فكلها صدئةٌ. مُزيفةٌ. قَبيحةٌ. مُظلمةٌ. مُضلِّلَهْ.

* * *

مُغامرٌ مُتَمَرِّدٌ ممُدَّدٌ جَريحْ
وظَنَّ أنَّه «ينتهي على مَهلْ»
وأنَّهُ الأجلُ، حين احتواهُ الحنينُ ثمَّ الاشتياقُ
إلى دفء تلكَ التي لا تُطاقْ
وَحدَها يُمكنُ أن تجْمَعَ الأشلاءْ
تعيدُ تكوينَهُ وتَبْعَثُهُ مرَّةً أُخرى ثائراً حتى على المقبرةْ
وحدَها كانتْ تُطلقُ الأسماءَ الفاخرة
على أحلامه المُدمرة.
كانتْ وما تَزالُ مثلَهُ مُغامرةٌ ثائرةٌ
على نفسها وعليه
وعلى مَنْ حولهما وكل مَنْ كانَ على صلَة
داخلَ وخارجَ الدائرة.
وَحْدَها بالذاتْ
تعرفُ ما هو «الشيء الثمينُ الذي يَستَحقُ أنْ نَعيشَ من أجله
أو نَفقدَ الحياة»

* * *

تَذَكَّرَ كلَّ الأشياءْ
حينَ تقتربُ النهايةُ يقوى الخيالْ.
رأى الغباءَ والعنادَ بكُلِّ وُضوحٍ
ابتسمَ ثُمَّ نَدِمْ.
غفى وأيقظَهُ رَفيفُ أجنحَةٍ مُثقَّبَةٍ وغطَّتهُ ظلالْ
ظنَّها رُسُلَ الفَنَاءْ.
تهَيَّأ ليَموتَ «ميتَةَ الشُّجعانِ» ويَرضى بالقَدَرْ
فإذا هيَ فراشةٌ مغامرةٌ فرَّت إليه منْ «بين زُجاجٍ وإبَرْ».
قادها «شيءٌ رهيفُ الحَدّ مَوصُولُ الضِّياءْ».
خَجلَ وما أحَبَّ أن تَشْهَدَ نهايَتَهْ.
فَذَكَّرَتْهُ ـ مشجعةً ـ
بكُلِّ فواجعها التي بَدَت في وقتها نهايةً مخُيفةً مُروِّعَة
ورُغْمَ الألَمْ و«مَطَرِ العُمْرِ الذي ظَنَّهُ بُكاءْ».
....
وصارَتْ «الفاجعَةُ» بدَايةً رائعَة
«لشيءٍ ثَمينٍ» وخطٍ جديد
يَقودُ إلى الحُلُمِ الذي يَشْتَهي
ولا يَنْتهي.

مرثية على قبر جندي مجهول....

● عبدالسلام فزازي ـ المغرب

راقص أيها الجسد العاري ليلك المحدودب خلف التلال..

أنت الذي يحملـك جوادك الأرعن وتحمله في صخب هذا العـراء القرمزي، فلا تمت قبل تشييد رمسك الغرائبي وتفرّس أكفانك قبل صلاة الجنازة.. يا أيها النورس الرابض فوق قلاع البحر، خذ بقايا جثة نهشتها الغربان..! انت الجندي المجهول في هذا المدى المعتوه تقـودني إلى فضاء المقصلة دون سابق محاكمة، فزنّر حقدك مرتين كي تراني كتلة مطاط جاثمة على السراب.

يا أيها الناي العليل، خذ مواويل قلبي الولهان حين تهاجر الشرايين خارج الجسد... ولا تدعني بربك أحيا بلا جذور عنـدما تنتابني الثرثرة وتلغي من حولي جغرافية العالم وتضيع مني مفـاتيح البيت المقدس هذه المحيطات التي لا تسعني، وهذه الادغال حيث نباح الكلاب يبدد سكون الليل الطويل.

هل يحق لنـا أحبائي أن نســامر هذه الليلـة النجمة القطبيـة رغم احتراق القلب المشرح على مـائدة العشاق، ورغم العتمة المشكلـة تابوتـا وقيثارة؟... فلتقـرأ الآن أيها القلـب سيرتـك على قبر الجنـدي المجهول واسكـن هـودج اعصاب الفقـراء الموعودين بـالذي يـأتي ولا يأتي.. ولتكن أضـلاعك أسرة العاشقين رغم الجراح المزملات بغبار شعابنا وأوديتنا النحيلة الشميمة..

فما الذي أحرق أيها الجندي المجهول مجاذيف سفينتنا القديمة المنهكة وعانق عباب البحر...؟ ما الذي احرق سواعد جياع الوطن العربي الحزين

وخرب النسل والديـار في الزمن المنسي الرديء؟ ما الذي ألغـى فيك حدود الوطن التي تغنى بها الشعراء، وقرأ عليك تلموذا غجريا غريبا: «عندما خلق الله الغجر، قال لهم:

ينبغي أن ترحلوا
لاضرورة للمنازل،
فالعالم هو الوطن!....»

آه أيها الجنــدي المجهــول حين يغــادرك الأمل صــوب التــلاشي وتنســل الرشاقــة الفاتنة بين الحجرات الصامتــة الناطقة معلنة عماً افســدته الاقدار المستوردة ورممه الحب المعلب إلى إشعار

آخر..! فيا أيتها الذاكرة ـ ذاكرتي ـ المجنــونة اطلقي عنان حريتي انا الذي أحرقت مكاني وزماني خلف هذه التلال

المقدسة المنسيــة.. فماذا لو كنت طفلا مشاكسا يستيقــظ على نباح كلاب شريرة عافتها أسرار الــدّمن والديار العربية النازفة مــن شدة القتل المجاني والطالعة من تخوم تضاريس حرب داحس والغبراء...؟

ودع يــا ليل الجنــدي المجهول سماعــك ولملــم جراحــك خارج الخريطــة العربية، وكسرّ فوقهــا بقايا مرايا عشيقا تنــا المغبرة... أحلامك أيها الحاضر الغائب، عفوا احلامنا لا تفارق ظلنا الشاحب.

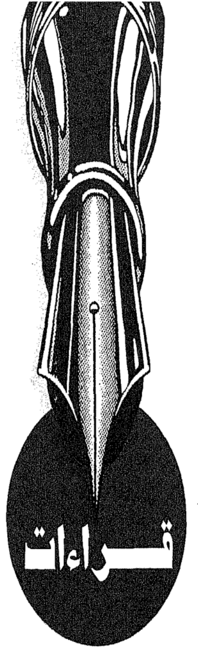
تغتال فينــا الفتوة والصرخــات الخرساء، فمــن منا لم يقــرأ باطــن الكفّ المرقّش بجلــد الأفعى الــرقطاء؟... فتعبون مثلــك نحن مــن هشاشتنــا، من هياكلنــا النخرة.. ولم تعد شهــادتنا العصماء شهــادة لأننا حفاة عــراة مثل حقيقتنا الباهتة.. آه كم ضجر منا الضجر

الصبح / المساء.. وعاد الليل يتلو تسابيحنا القديمة ويبحث عنا وقد فررنا من ظلنا المكسور فوق هاماتنا...!

هل حقا أضعنا دم الوجه عند هذه العتمات المسربلة بكينونتنا الساقطة؟
هل حقا نحن حفيف هذا الزمان المحفور بقنابل ملوك الطوائف؟..
لماذا أيها الجندي المجهول لم تحاول عبثا إعادة كتابة رسائل حبّنا
لنرتاع مهرولين خلف أطفالنا صوب الحقول والسهول والبراري،...؟
آه لو استطعنا أن نكفكف الدموع عن الأرامل وندع الموتى يرتاحون
في مقابرهم الموحشة المودعة، نحن الذين ضجرت منا أقلامنا
البلاستيكية، كراسي مقاهينا، تفاهة خصوماتنا المجانية.
ها قد جلسنا القرفصاء على الرصيف العربي نلوك مرارة المذابح
والخيانات.. نتفرس احشاء حفدة صلاح الدين الأيوبي مبقورة
وفراش ليلى العامرية وقد تناسلت منه نسوة يندبن ميتا يحمل
تأشيرة الوطن العربي طالعة من تخوم قبره المجهول...
أنا الذاكرة الواقفة بين اشجار الصفصاف والسرور رأيت ألف

جمجمـة وجمجمة تعـانـق الصخور المنتحبـة خلـف التلال.. هيـا معشر المبدعين ياكل المبدعين دعونا نجدد بكم عشقنا القدير
ونعطي لحناجرنا توازنها القدسي، ولا نترك بعد الآن وقتنا
يذل في خراب صدورنا ولا حتى قصائدنا تستعار من بطون
الخلافات العربية البلهاء.. نحن محاصرون حتى النخاع ودفاترنا
محاصرة بسواد أقلامنا الفاجرة وبأصواتنا الراحلة إلى حيث
محطات الحزن المبثوث على جحيم الوطن وعلى أحداق الأطفال
الصغار / الكبار... قد تسألني أيها الجندي المجهول عن شكل الولادة.
وعن الذي أذبل داليتنا المدللة، فأجيبك منتحبا أننا حقا
في زمن التعب العربي حيث تثور حجارة أرض الأنبياء لتغتال
وجع الذاكرة المرهقة. الذاكرة التي سكنتها أصوات الملايين
المشردين يتفرسوننا كالتماثيل في متحف فارغ، كالأرض حين تستفزها
بحار الله الواسعة.. فيا أيها القدر الجاثم على صدورنا اختصر
لحظات المرارة ودونك فضاءات وفضاءات ترسم أحداق
المواسم العجاف إذ أن العيون التي لا تعاشر دموعها لا تدوم...
دعني انا الذاكرة أيها الوطن العاري أشمك حتى انهمار
الدموع، أنت الذي علمتني كيف أعشق العذاب والاغتراب
داخل هذا المدار الحلزوني الكئيب، علمني كيف أقرأ
مرثية جيلي على قبر جندي مجهول....

ملاحظة: الجندي المجهول هوية كل من يحمل تأشيرة الضياع العربي.


قراءات

الأسطورة
موضة وحداثة

● روبير كوب
● ترجمة خاليد سليكي
المغرب

يبدأ التأريخ للشعر الحديث مع بودلير، فهو مدشن الحداثة التي بدأنا نرى خفوت شعلاتها الأخيرة. لقد ظهرت لفظة «حداثة»، في منتصف القرن التاسع عشر. وفي فترة متقاربة، بين بودلير والإخوة كونكور وكوتيني GRAUTIER (إذا ما اقصينا بعض الاستعمالات المتقدمة والمعزولة، عند بلزاك أوهين HEINE) لتظهر بصورة سريعة، طوال فترة الإمبراطورية الثانية. فللحداثة صلة بالموضة MODE، ومن ثم فهي تسعى لأن تصبح أسطورة، وقد أرادت أن تستبدل إلى أساطير قديمة من غير أن تبلغ ذلك.

ترد كلمة «حداثة» في معجم ليتري LITTRE سنة ١٨٦٨، باعتبارها كلمة جديدة: «خاصية ما هو حديث»، في مقابل ما هو قديم. وكل الأمثلة التي يوردها لتري LITTRE، تخص كوتي أساسا، والشيء ذاته نجده في «المعجم العام الكبير» GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL، لبيير لاروس P:LAROUSSE: إذ يرى أن كوتيي يستحق، بدون شك، أن يدرس كما يدرس بودلير والإخوة كونكور، باعتباره أحد المنظرين الأوائل للحداثة. وهكذا، يعرف الحداثة عند بلزاك سنة ١٨٥٨ بالقول: «إن بلزاك، ليس مدينا للقديم بشيء، فالبنسبة اليه، ليس هناك إغريق ولارومان، وهو ليس في حاجة، كذلك، إلى الصراخ من أجل التحرر. فلا وجود لأثر هوميروس او فرجيل أو هوراس، أو دوفيريس اليستريبوس DE VIRIS IIIUSTRIBUS في موهبته (١): وبهذا فإنه لم يوجد أحد، أقل كلاسيكية. فبلزاك، مثل كافارني GAVARNI عرف معاصريه، غير أن العائق الكبير، في الفن، هو رسم ما تقع عليه العين، ومن الممكن أن يتجاوز المرء عصره من غير أن يدرك ذلك، الشيء الذي فعلته الكثير من الشخصيات المتألقة». ويتضح هذا في البيت الشهير لجوزيف برشو J:BERCOUY الذي صار مأثورا منذ العصر الرومانسي، إذ يقول: «من سيحررني من الإغريق والرومان؟»». وهو البيت الذي ردده بودلير عدة مرات («في المدرسة الوثنية» وعند «بعض الكاريكاتوريين الفرنسيين») لنصل في الاخير إلى أنه لم يستطع أحد، أن يخلصنا من الميثولوجيا القديمة.

ظل القديم حاضرا بصورة قوية على امتداد تسعة عشر قرنا، وقد كان من العبث أن حاول الرومانسيون إقصاء الآلهة الوثنية من المتخيل الحديث. وعلى الرغم من إيثار شاتوبريون ولامارتين، أو فكتور هيجو، للقرون الوسطى المسيحية فإن العصور القديمة ماتزال تقدم مجموعة من الطيمات لكل من فيني VIGNY وكيني QUINET وليزل أدم LECONTE DE L'ISLE ADAM وبانفيل BANVILLE وكوتيي، إذا نحن استثنينا الفنون الأخرى، وبالأخص النحت. إذ تظل العودة إلى العصور القديمة ثابتة: وهنا وجب التذكير بأن الدراسة الاعدادية، طوال القرن ١٩، كانت منكبة على الخطاب اللاتيني: «لا يفكر الأطفال، ولا يتخيلون ولا يحسنون أو يكتبون، بعزم أكبر، إلا باللاتينية، بل وأكثر، بالشعر اللاتيني. وهو عكس ما نجده في الفرنسية، والجميع يشترك في ذلك» (دوبانلو DUPANLOUP١٨٧٣). والسبب في ذلك راجع إلى أنهم ألفوا شيشرون وفرجيل، باللغة اللاتينية.

لقد دخل الأدب، حوالي منتصف القرن ١٩، بعد ان اكتسحه تيار الكلاسيكية الجديدة وبودلير، بقناعة جديدة في حرب ضد انصار المدرسة الوثنية، التي ضحى من أجلها بانفيل وكوتيي ولوكونت دوليزل L.DE LISLE وغيرهم: «منذ وقت قريب، كان الأولمب في حقائبي، وكنت أعاني كثيرا، أتلقى آلهة فوق رأسي، كما نتلقى مداخنا، (....) فمن الصعب الخطو، أو التلفظ بكلمة، من غير الاصطدام بفعل وثني». ويشكل دومي DAUMIER، داخل هذا الصراع حليفا مهما. «فقد انتهك دومي، بعنف، كل ما يتعلق بالعصور القديمة والميثولوجيا،

وألقى بها من عل. وأشيل ACHILLE الفائر، وأوليس الحذر وبينلوب الحكيمة، وطليماك: هـذا العينـي الكبير، وهيلين الجميلـة: التي فقـدت طـراودة. وصافـو SAPHO: المحترفـة: سيـدة الهسنيريين، فهؤلاء جميعـا، يظهرون لنـا، في بشاعـة مضحكة تذكر بالهياكل القديمة، للممثلين الكلاسيكيين، الذين يأخذون مقبس التبغ في الكـواليـس. وإذن! فلقد رأيـت كـاتبـا موهوبـا يبكي زمام هذه القـوالب، وأمام هـذا التجـديـف المسلي والمفيد. إذ كـان محتقرا، وكان يسمى ذلـك كفرا؛ لقد كان هـذا الشقي مـايزال، في حـاجة إلى ديـن؛ ويقصد بالشقي، هنا، بانفيل....

يمثل هـذا المقطع مقطعـا أكثر منـاوءة لعبادة الايقـونات عند بودلير. ولكنـه بعد سنوات من ذلك، نجـده يخفف من لهجته، ويتنبه إلى التمييـز بين ما هـو إيجابي وما هو سلبـي، في العصور القـديمة. متجنبـا إيذاء بانفيل، الذي سيكرمه بعرض جميل، وكذلك ليزل أدم، وتيوفيـل كوتيي (الذي سيهديـه أزهار الشر). لقـد أحكم، خـلال هــذه الفترة، القبـض على فضـائل الميثولوجيا، فيما يتعلـق ببعض الأشعار، وأدرك أن الفـن لا يستطيع أن يتخلى عـن الأسـاطير، كما تفطن إلى صعـوبة القيـام بتعويـض كل الأسـاليب القـديمة للطيـم ولصورها، من خلال تمثيل حداثتنا.

لقد ذهـب، بودلير يبحث عـن الحداثة، انطلاقـا من الصـالونـات الأولى، فكانـت الحصيلـة سلبية، وذلـك على الـرغم مـن وجـود «بعـض الأشيـاء الجميلـة» عنـد دولاكروا DELACROIX ولـدوكامـب DECAMPS و«المجيء المفـاجيء، وغير المنتظر، والسـاطع»، لويليـام هوسـوليي WHAUSSOULIER. إذ ليـس ثمـة: «إبـداع، وأفكار، ومـزاج » يمكنه اخـراج الصالون المبتذل: «فلن يصغى أحد للريح التـي ستهب غـدا، ورغم ذلـك، فبطوليـة الحياة الجديـدة، تحيطنا وتسحقنـا. (...) وليسـت المواضيع أو الألـوان، هي التـي تخص ملاحمنـا. فذلـك سيصير رسامـا، والرسام الحقيقي، هـو الذي سيستخرج الجانـب الملحمـي، من الحيـاة اليـومية، وسيـدفعنـا إلى إدراك مـدى عظمتنـا وشاعـريتنا، باللـون أو الرسـم، في ربطة عنقنا وفي جزماتنا اللامعة».

إن «بطولية الحيـاة العصرية»، المدعوة بعجلة في نهايـة «صالـون» ١٨٤٥، تعود لتظهر من جديد، كعنوان للفصل، في نهاية «صالـون» ١٨٤٦. ولم يكن بـاستطاعـة بـودلير، في كـل مرة، أن يـودع «مجيـىء الجديـد». ولاشـك، أن دولاكـروا هـو «رئيـس المدرسـة الجديـدة» والـرسـام الرومـانسي بامتيـاز، ولكنه، أيضـا، آخر رسام تـاريخي، والرسـام الدينـي الكبير والوحيد، في قرن الجحود.. في حين، أن ما يجعل منه «الرسـام الحقيقي للقرن ١٩»، هو «هذه الكآبـة الانفرادية، والغيرة، التي تنبعث مـن اعماله». وهو مع ذلـك ينتمي، إلى تقليد على وشك الخفوت، حيث النبالة تنـاسب، بصـورة كليـة، جمالية الحيـاة القديمة، التي تشمخ في اللون، والتي كانت تمثيلا مداوما. لقد سبـق لشاتوبريان، أن تحدث عن تسـوية اللباس، أثنـاء الثورة: «إذ تـوقف، تنـوع الملابس: امحى العـالم القـديـم، وثم إظهـار السترة الحريـرية الموحدة للعالم الجديد، والتـي لم تكن من قبـل، سـوى آخر لبـاس للمحكـوم عليـه بالمجيء». فما يميز، العالم الجديد، في نظر بودلير، هو البذلة السوداء: «أليست البذلة الضروريـة لعصرنا المتـألم، الذي يحمـل فوق الكتفين السوداويـن والنحيلين، رمز حداد أبـدي؟»، فمن خلال الموضـة، يمكن

الإمساك بالجمالية الخاصة لعصر ما.

وعليه، فإن الجمال يحتوي على عنصرين هما: الأبدية والزوال. فلا وجود للجمال الأبدي، «إنه ليس سوى تجريد مفصول عن الظاهر العام للجماليات المتعددة»، حلم أويوطوبيا. إنها حواء، بعد السقوط، التي ستصبح عند بودلير، جوهر الجمالية. صورة جديدة، أنشئت في مقابل الصور اللاوقتية، والميتافيزيقية، لمزيج رفيع بين الجيد والحقيقي. إن هذه «الحواء» الجديدة للسقوط، ولو بجماليتها: إن الأبدية، لا تدرك إلا من خلال الزوال.

هكذا، تصير الموضة، صورة للجميل المعاصر بامتياز. إنها تمثل الجمالية الوحيدة التي جحدت بصورة نهائية، كل حب روحاني مكرس لدين الطبيعة والتقدم. فداخل هذا المنظر الطبيعي المكتئب، تنجلي الموضة باعتبارها زهرة الشر، ولذلك «ينبغي اعتبار الموضة مؤشرا على الذوق المثالي، الذي يطفو على العقل البشري، فوق كل ما تستطيع الحياة اليومية أن تكدسه من خشونة وتدنيس وقذارة، كتشويه للطبيعة، أو كمحاولة دائمة نحو تصحيح الطبيعة. ففي رسام الحياة العصرية ـ وبالأخص الفصل الذي يدور حول ـ «مديح التزيين» ـ نجد الموضة تتعارض مع الطبيعة، إنها مضادة للطبيعة وللمتا ـ طبيعي، ومن ثم تصبح، هي نفسها، أسطورة الحداثة، أي الأسطورة بالمعنى الحقيقي للكلمة: المحكي المؤسس.

إن الطبيعة ليست معجما وخزانا من الصور ـــ يقول بودلير بعد دولاكروا ـ لذلك ينبغي تحسينها بواسطة الفن. في حين، أن الإنسان حيوان فاسد، ليس للأسباب المحللة من قبل روسو، ولكن بسبب طبيعته الساقطة. وهكذا، فالتقدم لا يكمن في الغاز أو البخار أو في الطاولة المستديرة، ولكنه يكمن في انخفاض آثار الخطيئة الأصلية. ويمكن الحكم، على الجهود التي يبذلها الإنسان قصد الابتعاد عن الطبيعة، بالإيجاب، وبذلك تدخل الموضة ضمن هذه الجهود. إنه وجود، من يفهم «الروحانية العليا» للتزيين، بفضل الطموح الساذج نحو كل ما هو لامع ومبرقش واصطناعي؟

إن الرسام الذي يوضح النظرية البودليرية للحداثة، هو كوستانتين كي C.GUYS، وهو مختص في رسم كل ما يتسم بالزوال والمنفلت والظرفي، وبما قد «توحي اليه» أيضا: بحيث يسعى إلى التقاط الجمالية «الزائلة» و«المتلاشية» للحياة الحاضرة. في حين أن الحياة، في نظر بودلير، لا تكلف فيها.

يمثل الثناء الذي يثني به بودلير على كي، ثناء لرسام لا ينتمي لأي تقليد، بل لرسام لا يمكننا اعتباره كذلك «حقا» (إذ تحتوي اعماله على رسوم بالألوان المائية والباستيل، من الدرجة الثانية) وقد عبر عنها كوتيي في عبارة تذكرنا بعرضه حول بلزاك: إذ كان بودلير يحب في الرسوم «الغياب التام للعصور القديمة، أي لأي تقليد كلاسيكي»، ويضيف أيضا، «إن الإحساس العميق لما سنطلق عليه كلمة انحطاط، هو خطأ كلمة تتطابق أكثر مع فكرتنا» (عرض حول أزهار الشر). وبذلك فالحداثة والانحطاط، حسب كوتيي والإخوة كونكور، يوجدان في علاقة ترابط، وهما أقرب إلى الترادف.

إن الفنان العصري هو هذا المتسكع الملاحظ الهائم، المعجب بـ «الجمالية والانسجام المدهشين للحياة في العواصم»؛ لأن الحداثة ترتبط، أساسا،

بالمدن الكبرى (وهي من الأسباب التي كانت من وراء رفض بودلير لحداثة كوربي GOURBET). غير أن العالم الخارجي ليس مهما في ذاته، إذ لا تكون له أية أهمية إلا إذا كان مشحونا بالدلالات، وهو ما يمكن أن نلمسه حتى في المظاهر التي يغلب عليها طابع الابتذال: «ففي حالات الروح الأقرب ما تكون إلى الميتا ـ طبيعي، ينكشف عمق الحياة بكامله». لقد حاول بودلير مساءلة أطباء الجن عن الحالات الميتا ـ طبيعية، وقد كان يبدو له العالم الخارجي، تحت تأثير المخدرات، مكسوا بقيمة غير عادية، في حين، يكون السكر للشاعر والطفل، اللذين يدركان كل شيء في حلة جديدة. فهل هناك من شيء أكثر جدة من الموضة؟ أليست الموضة محكومة بتجديد نفسها بدون توقف؟ ألا يشكل العود الأبدي للجديد، من منطلق أن يكون محاكاة ساخرة لهذا التجديد؟

إن العالم يصبح محسوسا، وله معنى في الحالات الميتا ــ واقعية، وتمر هذه الحسية، كالعادة، بالأساطير فالرومانسيون من أمثال كيني، بالانش، هوجو، ونرفال قد أدركوها بشكل جيد، لأنهم حاولوا جميعا بعثها، ونخص بالذكر ريشار فاغنر RICHARD WAGNER (٢). لقد كتب بودلير عن تاناهوزر TANNHAUSER بأن الخرافة، تساعد على إدراك العالم. وإذا كانت الميثولوجيا القديمة، ماتزال تقدم معينا لا ينضب من الصور لبعض الشعراء من أمثال: بانفيل، الذين يحبون أن «يعتبروا الأشياء، ليس في مظاهرها الخاصة، والاستثنائية، ولكن في خصائصها الأساسية الشاملة»، فإن بودلير، وعلى العكس من ذلك، يعتبر الأشياء في مظاهرها الخاصة. وعلى غرار رسام الحياة العصرية، فقد أراد أن يكون شاعر المدينة العصرية، وهو في ذلك يحاول أن يرسم في «سأم باريز»، دلومور DELORME آخر، كما أنه يربط فكرة الملحمي، بكل حادث تسكعي، ليستخرج، من كل شيء، أخلاقا غير لائقة»، إلا أن دولورم لا يملك «عودا» ولا «نايا» ولا «قيثارة». لذلك فألوهية الميثولوجيا الجديدة، هي ألوهية الشارع، وعبثية اللقاءات والابتذال، وألوهيات اليومي التي تفسر بأنه لن تكون هناك أساطير عصرية، ولكن هناك، فقط، أسطورة الحداثة التي ترمز فيها الموضة إلى الأفضل وإلى انعدام الفائدة في الآن نفسه.

الهوامش:

● نشر هذا المقال بمجلة: MAGAZINE LITTERAIRE. N273. JANVIER 1990

هامش توضيحي (م):

(١) كتاب من تأليف لوموند LHOMOND (حوالي سنة ١٧٧٥)، وهو كتاب تعليمي، باللغة اللاتينية يحتوي على موجز للتاريخ الروماني.

(٢) فاغنر R.WAGNER موسيقار ألماني شهير عاش بين ١٨١٣ ـ ١٨٨٣، هو مؤلف تاناهوزر TANNAHAUSER (٤٣ ــ ١٨٤٥)، وقد كان له أثر كبير على رواد المدرسة الرمزية، وبالأخص بودلير وملارميه.

بانوراما العشق والكتابة

تأملات في عالم د. هـ. لورانس

ربيع مفتاح

رغم مرور أكثر من نصف قرن على وفاة الكاتب والروائي الانجليزي د.هـ. لورانس إلا أنه مازال يثير الجدل في كافة الأوساط الأدبية والفنية، باعتباره مفكراً جريئاً وروائياً قد سبق عصره فكراً وفناً وحطم الكثير من التقاليد البالية، لقد هزّ لورانس وقار البرجوازية الانجليزية بكتاباته الرائعة عن الجسد.

* الولوج داخل الكيان الانساني

لقد أحس لورانس بغموض الجنس ورهبته وقوته، وبأنه الحافز الأول الذي يدفع الحياة. إنه المشكلة التي درسها وأحسها ولمسها في بيئته وهو الداء الذي رآه يمثل الظاهرة الخطيرة في المجتمع الانجليزي والذي يسبب الكثير من الانحرافات والتصرفات المرضية، وإذا لم يكن الكاتب مرآة صادقة لعصره ومجتمعه وتجاربه الذاتية فلا قيمة لإبداعه الفني الذي ينتجه.

إن الوجود الإنساني في كثير من الأحيان يكون عنيفاً، صارخاً بل ومدمراً وواجب الكاتب ألا يهمله أو يتغاضى عنه، بل يجب أن يتعرض له ويعبر عن أجوائه.

إن الجنس في أدب لورانس جزء من حياة العصر الحديث المليء بمختلف أنواع الأحداث لكن لم يكن هدفاً في حد ذاته، إنما هو وسيلة للتعرف على الأسرار الحقيقية التي تحرك النوازع والتصرفات وأنواع السلوك الانساني. إن لورانس لم يكن كاتباً جنسياً بل اتخذ الجنس أسلوباً لاكتشاف وتفهم روح الإنسان، إنه قناة العبور للولوج داخل هذا الكيان الإنساني المتشابك إنه فرصة للتعمق داخل النفس البشرية بل تعمق الحياة الاجتماعية وتعريتها، فلا الجنس ولا الكتابة عن الجنس موضع اعتراض من أحد يتحدث عنهما من الوجهة الأدبية والأخلاقية. إنما الاعتراض على ابتذال الجنس والا تجاربه في سوق الشهوات واتخاذه وسيلة لترويج بضاعته باستثارة الغرائز وتحريض النزعات البهيمية التي يتساوى فيها الإنسان والحيوان ولكن السؤال: لماذا يكتب الكاتب عن هذه المسائل؟

والإجابة: يكتب بهدف التعريف بالحقائق الجنسية وتمثيل العيوب والنقائص ومواطن الضعف في الطبيعة البشرية.

أبناء وعشاق

إن العقدة النفسية التي تولدت في لورانس كانت بسبب تعلقة الزائد بأمه وتعلقه هو بها انعكاسا لحبها، حتى لقد طردت من حياته العاطفية كل عاطفة نحو امرأة أخرى وكان شبحها يقف بينه وبين كل فتاة يجذبه حسنها، فإذا هو يعجز عن الإحساس نحوها بغير الحب الجنسي وحده أما الحب القلبي الصافي كان وقفا على أمه دون سواها وفي رواية "أبناء وعشاق" يصور الكاتب الصراع النفسي الموجع الذي عاش فريسة له، بين عاطفته القوية نحو أمه وعواطفه الجنسية الحادة نحو غيرها من النساء ويزيد في ترجيح هذا الظن أن لورانس كتب هذه الرواية عام ١٩١٣ بعد وفاة أمه بفترة وجيزه إن «بول» بطل الرواية يغترف ماشاء من نهر المتعة مع عشيقته "كلارا" لكنه بعد فترة حاول أن يتجنبها ويتهرب منها – في تلك الأثناء تسقط أمه فريسة لمرض "السرطان" فتنقل إلى المستشفى ثم إلى بيتها كي تنتظر الموت البطيء المحتوم وتسوء حالة الأم وتشتد بها الآلام ويضعف "بول" عن احتمال عذابها وينهي آلامها بجرعة مورفين مضاعفة تقضي عليها ثم يخرج جاثيا إلى جوار فراشها ويقبل جسدها الضامر وهو يهمس لها بما لم يهمس به قط لامرأة أو عشيقة، إن حبه لها قد استأثر بقلبه وخنق فيه كل عاطفة نحو غيرها من النساء – لكن شبابه يستيقظ فيه وينقذه من الاستسلام لحزنه فيكظم أساه

ورغبته في الموت للحاق بأمه - ويمضي مسرعاً نحو أنوار المدينة.

د. هـ. لورانس والحداثة

في عام ١٩١٣ أعلن لورانس الحرب على أعمال "جازورثي وشو" وكان يطلق عليها "جماعة المسطرة والقياس الرياضي" "وحين انتهى من كتابة روايته" «أبناء وعشاق» بما فيها من تعقيدات أوديبية، بدأ يرصد هواجسه المستحوذة عليه بعبارات جديدة تماماً وليتوارى العقل الواعي وليقدم العون إلى اللاشعور ليسود بكامل طاقته وقد كان ذلك قبيل التجديد والتحديث الذي لم يسبقه إليه أحد من قبل، لقد كانت طاقة الحياة في أدب لورانس شيئاً صوفياً وسحرياً وأسطورياً، كل ذلك في غموض مقصود فالغيبوبات والنشورات ونوبات الجنون السعيدة ومنابت الورود والرقصات بحضور القطعان وابتهال الثمار المستمر والمحاصيل والحقول والتماثيل الصغيرة، كل ذلك يستثير مشاعر أبطاله، إن روايات لورانس من أمثال "القديس ماور"، "القنفذ"، "الشيطان المزين بالريش"، تشير بما فيه الكفاية إلى مسألة الهناءات الأرضية وفيها نعرف ما الذي يهدف إليه من قبل أن يأتي إلى نهاياتها، وفي الرواية الأخيرة يظهر كيف أن الأسطورة يمكن أن تعيد الماضي إلينا وهذه فكرة حديثة وثرية.

فنتازيا اللاشعور وبكارة التحليل النفسي

إن فنتازيا اللاشعور أحد كتابين في التحليل النفسي أبدعهما الروائي البريطاني لورانس، إنه كتاب عبقري وضروري للفهم الأصح والأكمل لتلك الأعمال الروائية، يقول لورانس في هذا الكتاب:

إن وجود هدف عظيم في حياة الإنسان يسعى لتحقيقه ليس من الجنس في شيء ويجب ألا يختلط به، إنه فعل قوي في الاتجاه الآخر. إن أعظم ما يسعى إليه الإنسان هو تحقيق هذا الهدف. أما حين يفقد الإيمان به فإنه يشعر بالخسارة والتعاسة ويصل إلى مرحلة اليأس إذا ما وضع الإشباع الجنسي بديلاً لذلك الهدف وحين يتوارى الجنس من أجل الهدف العظيم يتحقق الكمال ولكن من جهة أخرى لا يمكن لهذا الهدف أن يبقى طويلاً دون إشباع جنسي حقيقي.

محاكمة د. هـ. لورانس

بعد ثلاثين سنة من وفاة "لورانس" عاد البحث من جديد في أدب رواية "عشيق الليدي تشاترلي" على نطاق أوسع مما كان في حياة صاحبها لأن الأمر بدأ - في حياته - وانتهى يومئذ بتحريم طبعها في البلاد الانجليزية والولايات المتحدة وتم تهريبها للطبع سراً في المطابع الفرنسية والألمانية أما الآن اختلف الأمر فقد جازفت إحدى دور النشر بطبع أربعين ألف نسخة من الرواية وإعداد مائتي ألف نسخة أخرى تم اصدارها.

وقد تمت محاكمة الرواية بعد أن قامت الشركة الناشرة باستدعاء الخبراء والشهود فاستدعت خمسة وثلاثين خبيراً وخبيرة من مؤلفين وأساتذة الجامعات والنقاد والقراء والمثقفين، تتابعوا واحداً بعد الآخر ليشهدوا بأنهم لم يجدوا في الرواية ما يمنع تداولها وأن ما جاء

بمواقفها الجنسية – لم يأت من أجل إثارة الشهوات ولم يتجر الكاتب بعرض المناظر المحـرضة للغـرائز الجنسيـة ولكن كـان هـدف لورانـس الأول والأخير هو إبـراز العيـوب في الحياة الـزوجيـة والعلاقـات الاجتماعيـة مـن أجل عـلاجهـا وتـدارك أسبابها.

مصادر المقال

١- د.هـ لورانس الكاتب والانسان، لندن ١٩٩٢.
٢- دائرة المعارف البريطانية.
٣- كتـاب فنتـازيـا الـلاشعـور عـن دار الهلال.

في مجموعته القصصية الصادرة
عن «مختارات فصول» بالقاهرة

القاص السعودي فهد العتيق

يهجس.. «إذعان صغير»

بقلم: خطيب بدلة

فهد العتيق قاص سعودي من الجيل الجديد، يمتلك نكهة ومهارات فنية خاصة، تعرفنا على بداياتها في مجموعته القصصية «عرض موجز لمقتل مغني الرصيف»، ونتعرف عليه الآن على نحو أعمق وأكثر نضجا من خلال مجموعته القصصية «إذعان صغير» الصادرة ضمن سلسلة الكتاب الشهري للمؤسسة المصرية العامة للكتاب تحت اسم «مختارات فصول»، مع ملاحظة أن هذه السلسلة المهمة جدا تعنى بالأدب في مصر الشقيقة تحديدا، ولكنها شذت عن هذه القاعدة مرة أولى عندما نشرت للقاص العراقي فؤاد التكرلي مجموعة مسرحيات، ومرة ثانية فقط عندما أصدرت مجموعة فهد العتيق التي نحن بصدد قراءتها.

يكاد منطق «الإذعان الصغير» الذي يفكر فيه، أو قل يهجس به بطل القصة الأولى، ينسحب على كافة قصص المجموعة، التي ينتظمها بطل واحد لا يشترط أن يكون هو الكاتب بذاته، وإنما هو شخص مقرب من الكاتب، يحبه ويوليه عناية خاصة، لا بل يرى العالم من خلاله، داخلا في آلية أحلامه ومشاعره، وهاجسه الذي قطع عليه سيرورة حياته اليومية بحركة تتجسد في يد تمتد نحو سريره وتناوله ورقة بيضاء تنص على ضرورة أن يراجع هذا الشخص «مكتب الحقوق المدنية» في العاشرة صباحا من أجل أمر ما لا يعلمه بعد، ولكنه يقطع بأن هذا الموعد هو موعد إذعان، لذلك، ولأن جانب الإذعان ضمن هذه الشخصية أضعف من الجانب النقيض نراه «مذعنا ومنتشيا بشكل غريب» ويضحك ضحكة دعنا نسميها ضحكة الواثق، إلى أن يصل ويفاجأك بأن جاره في المنزل موجود بجانب المدير ويبدأ الاثنان بمحاججته حول الحمام الذي يطيره على سطح منزله والحجارة التي يقذفها على السطح، ويرد هو بأن أبناء جاره يفعلون الشيء نفسه إذ يضربون الحجارة على حمامه وقد تحول الأمر إلى شكل الحرب المدبرة من قبل الجار لشراء حمامه وتطييره بحرية. إنه يريد بالمعنى المجازي: سلب حريته ليتمتع هو بالحرية نفسها.

وهذا الأمر يهجس به بطل القصة مرة أخرى في الخاتمة، عندما يرى فيما يرى النائم أنه قد باع الحمام، وبعد ذلك رأى الجار وأطفاله ومعهم مدير مكتب الحقوق المدنية يطيرون الحمام بمرح ويسخرون منه سخرية المنتصر!

الحلم ـ الفانتازيا

إن القاص فهد العتيق يعتمد الخيال الحلمي أساسا يشتق منه عناصر قصته وأحداثها، وتراه أحيانا يتدخل بعقل هندسي واع فيرتب المسألة ويوضحها كما في قصة «حصة رسم» وقصة «الرجلان»، وأحيانا يترك اللاشعور يتداعى فيولد الصور ويسمح لها بأن تتلاحق وتتمازج مفرزة لنفسها اللغة المناسبة (وهي هنا لغة الشعر تقريبا) كما في قصة «فوزان يقرأ الشوارع ليلا» مثلا:

ـ اسقيني يا أم المصدور أو اقصيني عن أرجوحة هذا الموت الحي، اسقيني أو مدي لي من رائحة التراب.. (ص ٢٨).

أو كما في قصة «عمود التراب»:

دار الهواء حول نفسه دورتين.. ثلاثا... أربعا، فاستيقظ التراب الراكد منذ زمن، وبدأ يلاحق موجات الهواء الصغيرة التي تدور حول نفسها. اتسعت الدائرة، فارتفع التراب عمودا أحمر. أخذ مكانا واسعا في الفضاء الفسيح على حدود المدينة مدفوعا بريح أكثر يأسا.. (ص٣٩).

وأحيانا يشتط الخيال ويجنح لنرى أنفسنا أمام صورة سوريالية خالصة كما في هذه الجملة من قصة (فوزان..):

ـ ما بيني وبين فتحة الباب ظلام وأنفاس وأفواه صغيرة معلقة بلا أثداء. (ص٢٨).

ولئن كان الكاتب، في معظم النصوص، يحاول حمل الفانتازيا على حامل واقعي يتشكل من أحداث مألوفة، فما ذلك ـ برأينا ـ إلا ضرب من ضروب المخاتلة الفنية، فاللعبة لا تلبث أن تكتشف، وباكتشافها يعود القارىء إلى المسار

الواقعي لينسفه مخرجا إياه من دائرة التأويل، لأن المراد إيصاله ليس الحامل وإنما المعنى المحمول في هذا النص المفتوح على احتمالات الفهم. ولعل في قصة «رأس» مثالا نموذجيا للتطبيق عليه، كما سنفعل الآن. فالراوي نفسه، ما إن يصل البيت حتى يقوم بسلسلة الأفعال التالية:

ـ يصعد درجات سلم طيني (مكان واقعي وحركة واقعية).

ـ يتأمل بيوت الحارة والمنائر المتسامقة الساطعة (مشهد بصري ليلي واقعي). يرى رأس رجل في البعيد (يرى أو ربما يتخيل أنه رأى).

ـ يلوح له بيده فلا يستجيب (دخلنا في التصرف الحلمي رغم واقعية الحركة).

ـ الرجل صاحب الرأس تحرك حركة صغيرة وعاد إلى سكونه (هنا الأمر يوحي بخداع بصري، فلعل الجسم الذي يراه الرجل أن يكون رأسا بشريا.. أو شيئا آخر).

ـ لوحت له بيدي. ارتفع قليلا، فلمحته لأول مرة واضحا، بثوب أحمر زاه، كأنه الفرح نفسه يرقص على جدران بيوتنا ويطل علينا من علو يليق به (ذروة الموقف ـ نسف المسار الواقعي وقلبه إلى المسار الحلمي.

نصوص صحراوية

يوحي عنوان الجزء الثاني من المجموعة «نصوص صحراوية» بأن الجزء الأول يتضمن شيئا آخر، غير النصوص، وتدور أحداثه في مكان ما غير صحراوي، غير أن قارئ المجموعة لا يستطيع إجراء هذا الفصل محققا، لأن كل ما يقرؤه فيها ينتمي، من حيث المفهوم الاصطلاحي إلى «النص القصصي المفتوح على الاحتمالات» لغة وبناء ومآلا تفسيريا، وأما الصحراء فإنها موجودة كخلفية، في معظم النصوص، حتى إن قصة «عمود الغبار» قد صنفها الكاتب مع الجزء الأول... وباعتقادنا أن الجزء الثاني قد فصل عن الأول لطبيعة نصوصه التي هي قصيرة جدا، أقرب في تركيبها إلى الومضة، ينسجها الكاتب بلغة غنية وشفافة، ويضمنها، في الوقت ذاته فكرة ما، وحدثا ما سريع الوقوع والانتهاء، وذلك كما في النصوص المعنونة «فصل غامض» و«خوف» و«موسيقا الأجيال».

وأما بعضها الآخر فيتضمن مساحة أكبر، وشغلا أكثر «نمنمة»، كما في نص «وظيفة» الذي يتصارع فيه العمل اليومي الروتيني المتمثل بالبحث عن وظيفة في الآفاق الإنسانية الأسمى، والتي يسلسلها الكاتب كما يلي:

ـ الاستحمام.

ـ تناول الشاي مع الاسرخاء.

ـ الكتابة، القراءة، إشعال نار التاريخ، الموسيقا.

ثم فجأة تستبد الموسيقا بالحالة والشخص، فيرقص، ويشتعل داخله بالنشوة والفرح.. فيحس المرء أنه في أجواء «لعبة الكريات الزجاجية» لهيرمان هيسه، وخاصة عندما يقول في الخاتمة:

ـ شعرت أنني أريد أن أعيش هكذا، متمتعا بهذا الوقت ببذخ شديد، حتى سمعت صوتا في الخارج، ولكنني في ذروة المجد، أتظاهر كما لو أني لا أسمع سوى الموسيقا. الموسيقا فقط. (ص٤٧).

كلمة...

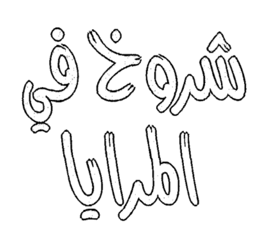
إن هذه المجموعة القصصية الصغيرة الحجم (٦٤ صفحة) لفهد العتيق،

والمعنونة «إذعان صغير» تؤكد أن تجربته مستمرة، وتـزداد عمقا ونضجا، وتـؤكد من جهة ثانية، أن الفـن ما يزال صامدا لم ولـن «يـذعـن» لثقـافـة الـدش والأقمار الصناعيـة التي تقـول للإنسـان المعاصر، وتلح في القول يوميا:

ـ لا تتعب نفسك بـالتفكير، فنحن نفكر عنك.

ـ لا تتعب نفسك بالحلـم، فلدينا أحلام جـاهـزة، ومن كـل الأنـواع، بما في ذلـك الأحلام «البروستد»!

وتمنحنا، من جهة ثـالثة، مجالا للقول، بأننا إذا كنا لا نعرف الكثير عن فن القصة القصيرة في المملكـة العـربية السعـوديـة، وغيرهـا، إلا أن مـا يصلنا أحيـانـا منهـا، وربما بمحض المصادفة، يبشر بالخير.



رواية البحث عن القيم الفاضلة

عبد العالي بو طيب
كلية الآداب ـ
مكناس المغرب

ـ لعل المتتبع لأعمال الأستاذ عبد الكريم غلاب الروائية يلاحظ بكل سهولة أن روايته الأخيرة ــ شروخ في المرايا ـ تمثل نقلة نوعية إضافية متميزة في مسيرته الإبداعية، لا باعتبارها تطرح رؤية جديدة في معالجة القضايا المعروضة فقط، وإنما أيضا وأساسا لكونها تعتمد أسلوبا تعبيريا وتقنيا مغايرا لما اعتدناه في كتاباته الروائية الأولى، حيث الحكاية متماسكة، والسارد عالم بكل شيء، والرؤية خلفية، والوقفات الوصفية طويلة، والتعاليق فوقية، مما لانعدم أمثلة له في كل من ـ دفنا الماضي ـ و ـ المعلم علي ـ على الخصوص.

ـ وهو تحول نعتقد أن غلاب لم يركبه رغبة في تحقيق بهرجة تجريبية شكلية جوفاء، كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، بقدر ما هو استجابة لحاجة تعبيرية ماسة، فرضت ضرورة اعتماد أسلوب تقني جديد مناسب لتبليغ الفكرة المعروضة في الرواية، تمشيا مع نظرته الخاصة للأساليب باعتبارها أدوات تعبيرية ينحصر دورها في توصيل المضمون الفكري لا أقل ولا أكثر: «أنا لا أرفض الأساليب الجديدة، والأشكال المبتكرة، وكم أتوق إلى أن ـ يبتكر ـ كاتب عربي شكلا جديدا للرواية العربية، ولكني أتوق إلى أن يكون الشكل المبتكر متفقا مع المضمون ومعبرا عنه، ومحدثا إضافة جديدة لهذا المضمون معبرا حقا عن روعة المضمون، وعن الصلة الجدلية بين الشكل والمضمون، ومحققا الابداع والابتكار بعيدا عن مسخ التقليد الأعمى المبتسر)(١).

نقول هذا ردا على بعض الأقلام التي انساقت وراء التحول التعبيري والشكلي البين الذي طبع هذه الرواية معتبرة إياه محاولة تجريبية من غلاب، متغافلة في الوقت ذاته عن العلاقة المتينة القائمة بين الشكل والمضمون، وكيف أن المضمون الحكائي الجديد في هذه الرواية اقتضى تغييرا في استراتيجية التعبير، بمعنى ان التجديد الظاهر على المستوى التقني هنا، لم يكن في اعتقادي المتواضع، سوى محاولة من المؤلف لخلق نوع من الانسجام بين الغاية والوسيلة، الفكرة والأسلوب، ومن ثم فإن النظر لهذا الجانب الشكلي الجديد بمعزل عن الغاية التعبيرية الفكرية المسخر لها، يعد اختزالا وإفراغا لهذه المحاولة من فحواها. وتسطيحا لها لأبعد حد، ولعل هذا ما يفسر سر رفض غلاب الدائم والمستمر لوصف أعماله بالتخريب، وتأكيده المتواصل على أن ما يقوم به لا يعدو أن يكون مجرد بحث دائم عن أنسب الوسائل تعبيرا عن الأفكار الجديدة: (أفهم طبعا البعد الفني للتجريب، ولكني مع ذلك أحب أن يثق الكاتب في نفسه، وان يختار طريقه، وأن يبدع وهو مطمئن إلى أن تجربته ناجحة، ويوم يكشف الواقع أنه في حاجة إلى أن يطور تجربته، عليه آنذاك أن يرتاد تجربة أخرى).(٢)

وحتى لا يقال بأننا نلقي الكلام على عواهنه، نقول إن ـــ شروخ في المرايا ـ على خلاف أعمال غلاب الروائية السابقة لا تحكي قصة بسيطة عادية بالمفهوم المتعارف عليه (بداية ـ عقدة ـ حل) بدليل أننا بمجرد ما ننتهي من قراءتها لا نستطيع استعادة الخط الدرامي الموضوعي الرابط بين الوقائع المحكية بتفاصيله الجزئية ومراحله المختلفة، لسبب بسيط هو أن الرواية لا تتوافر عن متن حكائي ـــ تقليدي ـــ محدد يبدأ من نقطة معينة وتنتهي بأخرى، وإنما هناك فقط مشاهد عديدة ومتنوعة، تعكس في مجموعها مختلف مظاهر الحياة في المدينة، يوحد بينها كونها تنقل من منظور شخصية واحدة، هي شخصية بطل شاب يعيش وضعية معينة، جعلته يرفض ناموس الحياة العادية ـ الأسطورية ـ لسكان المدينة، حيث القيم الأصلية (العدل، الحرية والأخلاق) مفقودة والانحطاط يعم مختلف الجوانب، لذا نجده يصر على رفض المساهمة في تزكية استمرارية هذا النوع الرديء من الحياة، عن طريق رفض العمل والزواج... وكيف لا! وهو خريج كلية الحقوق، المدرك والملاحظ للخروقات القانونية التي

ترتكب يوميا في هذه المدينة، لدرجة أصبح معها يعاني من ازدواجية مأساوية فظيعة بين ما هو نظري مثالي مجسد في دروس الكلية وما هو واقعي حقيقي يعيش على إيقاعه المرير صباح مساء في (عالم تعلم فيه الناس أن يغتصبوا حريتهم بدون قانون، وأن يضيفوا تحررهم من القانون إلى حريته، وأن يدقوا باب حريتهم المضرجة بالدماء، هي مع ذلك حرية، هذه التي يغتصبونها رغم القانون وفلسفته)(٣).

ومع ذلك فهو لم يستسلم ولم يلق السلاح، بل واصل مقاومته وبحثه، في هذا الواقع النتن، من بداية الرواية لنهايتها، عن منفذ ضوء، أو نسمة هواء تنعشه وتنقذه من حياة القلق والحيرة التي يحياها، غير انه كان دائما يواجه بمفارقات غريبة جديدة لا تزيده سوى تأزم ومرارة، ورفض، فأينما حل، وأينما ارتحل بحثا عن الخلاص إلا ويجد الانحطاط والفساد: (أريد أن أصل إلى الكمال، إلى التجلي، إلى الحقيقة، التي لم أصل إليها في دنيا الناس، ظللت إليها الطريق، أريد أن أهتدي إلى السعادة التي لم أجدها وأنا أسير بدمي، بعقلي، بفكري، بقراءاتي في المدرسة، في الكلية، في المقهى، في المكتبة في الشارع)(٤).

مما يذكرنا بتعريف كولدمان الشهير للرواية: (بأنها قصة بحث منحط.. عن قيم أصيلة، يقوم به بطل إشكالي في عالم منحط)(٥). غير أن ما يضفي على بحث بطل ـ شروخ في المرايا ـ نكهة مأساوية خاصة، تشعر القارىء بفداحة الضياع والغربة التي يعانيها وسط سجنه ـ مدينته هو أن السرد يتم فيها من منظور ذاتي يعتمد الرؤية الشخصية للبطل في نقل المشاهد الحكائية المختلفة، وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أن تلقينا نحن القراء، لهذه المشاهد لا يتم بشكل موضوعي محايد كما في باقي الرؤيات الأخرى، بعيدا عن كل تأويل أو تعليق، وإنما من خلال نظرة البطل الذاتية للأشياء، باعتبارها العدسة المقعرة التي يتكسر على صلابتها زيف الواقع وغرابته، فإذا به يتحول فجأة لظواهر أسطورية عديدة مليئة بالمفارقات والشروخ المضحكة المؤلمة في الوقت ذاته، يكفينا أن نستحضر منها واحدة هنا على سبيل المثال لا الحصر، يقول السارد ـ الشخصية، مسترجعا ذكريات دراسته الجامعية : (كنا طلابا مراهقين نعانق وندين، نعانق الذين ترفعهم الشعارات الوطنية والنضالية والتقدمية العلمية فوق نافوخنا.. ندين الذين تنزل بهم الرجعية والتخلفية والسلفية تحت أقدامنا، سألت زميلا بح صوته الجهوري وهو يهتف، يرفع قبضته في وجوه الآخرين، كما يرفع الآخرون قبضاتهم في وجهه، انتظرت حتى عجز صوته عن الصراخ، فسألت:

ـ ما التقدمية؟ وما الرجعية؟

ـ صعقني بنظرة غاضبة حاقدة، لوى رأسه علي، حمدت الله أن قبضته لم تنفجر في وجهي).(٦)

إن هذه المفارقة المضحكة وغيرها كثير، تتحول في هذا الفضاء الروائي الساخر لمشاهد يشد بعضها بعضا مشكلة في النهاية لوحة مأساوية تعكس حقيقة واقع من تسميهم الرواية ـ بأهل الكهف ـ سكان ـ المدينة غير الفاضلة ـ حيث تسود قيم الانحطاط والفساد، أما القيم الأصيلة فلا وجود لها إلا في فكر بطلنا الإشكالي، الذي رفض حياة القطيع، وأبى أن يكرر بنفس البلادة المأساة الأبدية للإنسانية من آدم إلى اليوم: (عاش آدم وعشنا معه

بعد ملايين السنين نحسب الزمن: ساعة، يوم، شهر، سنة، وتنتهي الستون أو السبعون، ثم نسلم حبات المسبحة إلى غيرنا، للآخرين يتعلمون الحساب في أعمارهم، الزمن كل ساعة، كل يوم دون أن نودعه بدمعة أسى، ربما لأنه لا يستحق، لأنه مسؤول عن ضياع الملايين).(٧)

لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا الحبكة الدرامية بالمفهوم التقليدي، منعدمة في المشاهد الحكائية المنقولة، لأن لا شيء يحدث خارج وعي شخصية بطل يحكي ويحلل ويعلق على الأحداث المعيشة بسخرية قل نظيرها، لدرجة نشعر معها وكأننا نشاركه فصول هذه المأساة من خلال المقاطع الحوارية والمونولوجية الطويلة المهيمنة وما تضفيه على السرد من شفافية: (حيث يجد القارىء نفسه وجها لوجه مع هذه الأقوال، وكأنها تقع أمامه مباشرة، على غرار ما يحدث في المسرح، مما يقوي الوهم لديه بواقعية المحكي(٨). لهذا يمكننا القول تجاوزا بأن(شروخا في المرايا) أقرب ما تكون، من هذه الناحية، لرواية الرحلة، حيث تتوالى المشاهد واللوحات بشكل لا يربط بينها سوى نظرة السارد ــ الشخصية لها، مع فارق دقيق وأساسي يتمثل في كون صاحبنا ركز في رحلته الاستكشافية الضيقة هذه على فضح وتعرية المظاهر الأسطورية للعلاقات الإنسانية المتردية الراهنة في هذه المدينة ـ الكهف، في محاولة لبعث الحياة فيها، أو لنقل بعبارة أصح لهدمها واستبدالها بحياة أخرى جديدة وحية، تقطع الصلة كليا مع رواسب الماضي والحاضر، وتؤسس لميلاد المستقبل على أسس قوامها العدل والحرية والمساواة والإخاء: (المستقبلية تمدنا بالقدرة على بناء الحياة من جديد، آدمنا أكثر جرأة، لا تتلف عقله عينا حواء الحوراوان، لا يأكل من الشجرة ثم يحتويه الندم، لا يجبن أمام قابيل وهابيل ليتركهما يتصارعان حتى يقتل أحدهما الآخر، لا يعترف بالكبار ليقف في صف الصغار، لا يقيم وزنا لغير الفكر والعقل والمسؤولية، حواؤنا لن تكون محطة يقف عندها ـ الحب ـ ليأخذ نفسه، ثم يواصل المسيرة، فاعلة في تغيير سنة الحياة بنفس العزيمة التي تسلحت بها وهي ترسي سنة الحياة بالانجاب، قادرة على أن تتخلص من كل العقد التي ترسبت فيها ومعها وحولها حتى حولتها إلى جنس مغاير يرى الحياة والناس والأب والأم والزوج والابن... بمنظار مختلف، كما ولدتها أمها ـــ من كل الماضي الذي تصنعه كما تهوى، ستكون متجردة ـ كما ولدتها أمها ـ من كل الماضي الذي دشنته حواء الأم، وهي ترغي وتزبد في وجه آدم الأب، حتى إذا أثارت أعصابه، عادت فابتسمت وطلبت منه أن يرجو غفرانها... بينما ـ هو وهي ـ مفهوم جديد، للمساواة يؤسسان به القانون الأول للسلام، يبينان الحياة من جديد كما لو لم تكن قد بنيت حياة من قبل، يخرجان إلى النور جيلا جديدا من الذين يفتحون أعينهم في وجه التحدي ليكون تحدي التحدي، والنصر للصابرين.

مجتمع المنفعة الذاتية سيموت، المستقبلية تبني مجتمعا جديدا قوامه الفرد للجميع، الجميع للفرد، كل ما تنبت الأرض أو يخرج من بطونها لأهل الأرض ـ المدينة الفاضلة..:) (٩) وهي بهذا رواية البحث عن القيم الفاضلة.

الهوامش

(*) عبد الكريم غلاب: شروخ في المرايا، دار تـوبقـال للنشر، الطبعـة الأولى ١٩٩٤.

(١) عبد الكريم غـلاب: تجربة ذاتية في كتابـة الرواية، ضمـن الكتاب: الـرواية العـربية واقـع وآفـاق، دار ابن رشـد، الطبعة الأولى، ١٩٨١، ص: ٣٤٧.

(٢؛ عبد الكـريم غـلاب: الروايـة حياة متكاملة وهـي تجتاز - بالمغـرب - أزمة نمو، مجلة، ٦ آفـاق، عدد: ٣ و ٤ دجنبر ١٩٨٤، ص:١٠٧.

(٣) عبد الكريم غـلاب: رواية مذكورة، ص: ٥٦.

(٤) عبد الكريم غـلاب: رواية مذكورة، ص: ١٤٧.

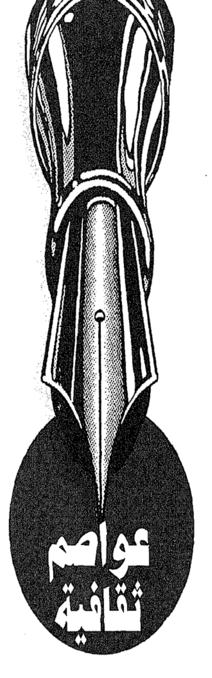
(٥) L. GOLDMANN: POUR UNE SOCIOLOGIE DU ROMA,ED: GALLIMARD, COLL: IDEES, 1964, P: 26.

(٦) عبد الكريم غـلاب: رواية مذكورة، ص: ١٠٨.

(٧) عبد الكريم غـلاب: رواية مذكورة ص: ١٥٣.

(٨) عبـد العـالي بوطيـب: مفهـوم الصيغـة السردية، مجلة مكناسة لكلية الآداب بمكناس، عدد: ٧، سنة: ١٩٩٣، ص: ٢٦ - ٢٧.

(٩) عبد الكريم غـلاب: رواية مذكورة، ص: ١٥٥ - ١٥٦.



□ دمشق

خليل صويلح

□ هلسنكي

حسين الشيخ

تكريم فاتح المدرّس

بمعرض استعادي وكتاب وفيلم

دمشق ـ خليل صويلح

فاتح المدرّس!
يكفي أن تقرأ توقيعه، حتى تكتشف أنه ليس مجرد اسم لفنان تشكيلي وقصاص وشاعر، إنه عنوان آخر للأرض حين تكون ربيعا، حيث يتجلى التراب بألف لون ولون.

هناك في الشمال السوري، في أرض القمح وجبال الزيتون، تفتحت عيناه في أوائل هذا القرن ليجد نفسه وجها لوجه مع الظلم وفقدان العدالة في مجتمع ريفي قاس إلى أبعد حد.

لكن ـ المدرّس ـ تعلم من القسوة وتنوع الطبيعة أن يختزل جمالها ويعبر عن الحزن المدفون في عيون الفلاحات وأن يختزن رائحة التراب ويحملها معه أينما حل.

ثمانون حولا، حملها فاتح المدرّس عبر تجربة تشكيلية وفلسفية وحياتية خاصة لها نكهة متفردة في أرشيف الفن التشكيلي السوري، ذلك أنه مزج في ريشته مفردات الحداثة مع إرثه التاريخي الطويل منذ فن ورسومات الكهوف مرورا بالفن التدمري إلى راهن الحياة التي عاشها بصدق وفلسفة عميقتين.

امتياز فاتح المدرّس أنه اكتشف أهمية العفوية والفن الفطري وتوظيفهما في لوحة معاصرة تحمل هموم العصر وآلامه دون جماليات لونية تستجدي التزيين والترف.

ونحن إذ نستعيد تجربة فاتح المدرّس في المعرض الاستعادي الذي أقامته صالة أتاسي بدمشق أخيرا والذي يضم أعمال المدرّس ما بين (١٩٦٥ ـ ١٩٩٥) فإننا ندرك على الفور خصوصية هذا الفنان المرتبطة بجذور شرقية متينة

تمتح من تفاصيل ومفردات هذه الأرض أعمق كنوزها وأسرارها التي أوصلته إلى معظم متاحف العالم كواحد من أهم فناني العصر.

فلك الاحتمالات

في مقدمة الكتاب الذي صدر عن غاليري أتاسي تحت عنوان «فاتح المدرّس» كتب أدونيس مقدمة مهمة في توصيف تجربة المدرّس وفضاء لوحته ومما قاله: «تستطيع أن تمد يدك إلى لوحة فاتح المدرّس، وأن تصافح الأطياف التي تنهض في فضائها، فأنت منذ أن تراها، تشعر كأنك تسبح في ينبوع طفولتك، في موسيقى تعزفها الألوان، خصوصا الأبيض والأحمر والأسود. ليست لوحته مجرد تشكيل يملأ فراغا أو سطحا. إنها كينونة، وعالم ـــ مدى الألوان مسكون بمدى التاريخ في حركية يتجاذبها قطبان متداخلان «ذاكرة الأرض ومادية الحضور الإنساني» في أعماق فاتح المدرّس تستطيع أن تتدرج مثلما الألوان على القماشة التي كانت بيضاء، من تضاريس الطبيعة بما فيها من سهول وتلال إلى صفاء سماء الشرق وغيومها، ثم تجد نفسك أسير نوافذ غير مرئية نحو بساتين من الرمل والموج وأفلاك إلى أن تصل إلى ما يشبه الشطح في الطقوس الصوفية.. إشارات وحدس وسرحان أسطوري يجمع كل هذه التدرجات التي تخطفك شيئا فشيئا إلى عالم بهي من الطفولة والذاكرة والحلم.

إن لوحة المدرّس في قراءة من القراءات هي نتاج معرفي وجمالي ضمن نظرة كونية للحياة والإنسان وفي مقاربته للعالم ينبثق عن التشكيل رؤى ثقافية منبعها الموسيقى والكلام حيث تتواشج جميعا لتقيم علاقات متفردة ذات أبعاد تمنحنا إيقاعا مسكونا بالتحولات البصرية والفكرية بآن واحد. في هكذا معرض استعادي نتعرف على حداثة فاتح المدرّس بتحولاتها الزمنية والمعرفية التي توقفت في مراحل مختلفة عند التعبيرية والسوريالية والرمزية إلى الواقعية والتجريدية التي تمزج كل ما سلف لصالح مشهدية معاصرة.

هكذا تحضر قريته «كفرجنة» ليس كمسقط رأس فحسب، بل كوجدان روحي لأعماله بتحريض من طفولة قديمة ربما تمتد إلى زخم الفنون الشرقية عامة والتي ينتابها الحزن بمعناه العميق، الحزن في لون التراب، الحزن في وجوه القرويات، الحزن في حكايا القرى، وبالمقابل نقع على فلسفة تتناقض ظاهريا مع التشكيل العفوي لموضوعاته وفي مقدمتها: الأرض.

يقول فاتح المدرّس في حوار معه حول الأرض والحداثة: «فنان الأرض، تأتي هذه السمة من كوني عربيا، ونحن العرب نتميز بارتباطنا الوثيق بالأرض، وعلاقات روحية عميقة تربطنا بالمجتمع وهذه العلاقات متأصلة في تاريخنا.

وفنان الحداثة، لأنني أمين لعصري، من خلال تمسكي بمفاهيمه الجمالية في تغيرها المستمر، فكل ربع قرن تقريبا تتغير المفاهيم، خاصة التشكيلية، الغرافيكية منها واللونية، وتسيطر ألوان على أخرى لعوامل نفسية تسود عصرا ما دون غيره، فمثلا كان الأصفر في الماضي لونا دينيا.

باختصار: لكل عصر رموزه وألوانه،

فالخطوط في الماضي كانت قوية وصريحة، بينما يقابلها اليوم، الخط المرهف والدقيق الذي يصنعه الحاسب أو الخط الهندسي مثلا، لذا فللحداثة شروطها والبحث عنها عمل صعب جدا ويحتاج إلى وقت طويل.

لقد ارتبط فن المدرّس بالأصالة المتمثلة في علاقة الإنسان بالأرض عبر رؤية ذاتية للواقع تمتح من الحضارات القديمة في وطنه متجاهلة إنجازات الفن الغربي ومدارسه، مما أعطى لوحته أبعادها الخاصة وحداثتها المتجذرة في المحلية والتعبيرية الذاتية الغنية بتكويناتها وعناصرها الخلاقة ذات المصادر المتعددة التي تصل إلى تجريدية تحوِّر الأشكال الواقعية لصالح دلالات ذاتية ومأساوية تجمع بحميمية وحنان بين الفنان ولوحته.

إن صياغات المدرّس ذات مفهوم خاص، فهي ليست التجريدية بمعناها المعروف إنما هي نتاج علاقة بين الخطوط والألوان المتأتية من تمازج عقلاني وانفعالي أو شاعري لموضوع ذي منطلق واقعي بالأساس. إنه يرسم الأشكال البشرية لكنه يختزلها وفق رؤية خاصة به نسميها بثقة أسلوبية فاتح المدرّس التي تتحرر من كل القيود الصارمة نحو رؤيا شمولية للعالم ونحو حداثة تمزج باطمئنان بين النحت والفنون الأخرى لتشكل هوية المدرّس وتوقيعه الخاص.

تحتفي دمشق بفنانها الكبير وهو يطل على الثمانين من شرفة مليئة بعطر الأرض ورائحة التراب لتقدم له «عود النعنع» الذي حملته ذات يوم بطلة قصته إلى والدها المريض في ذلك الريف البعيد الذي جاء منه ذات يوم وظل إلى الآن يحمله بين ضلوعه وفي حركة فرشاته وهي تمزج الألوان لتصنع فنا أصيلا يتجول في عواصم العالم بثقة واحتفالية تليق بفنان أصيل.

وكي يكتمل الاحتفاء، قام ثلاثة مخرجين بصنع فيلم تسجيلي عن فاتح المدرّس هم «محمد ملص وعمر أميرلاي وأسامة محمد» كنوع من التحية لواحد من الكبار، وفيه استعادوا تاريخ هذا الفنان وفلسفته الحياتية والفنية مستفيدين من قدرة اللون على التعبير في السينما ومن محاورة المدرّس في قضايا الفن والحياة والتجربة الثرية لفنان يمثل عصره أفضل تمثيل.

ومرة أخرى نستشهد بأدونيس كخاتمة وتحية لهذا الفنان: «لا نعت يليق بإبداع فاتح المدرّس، ويفصح عنه إلا الأسطوري - حيث لا ينفصل الانتهاء عن الابتداء، والشقاء عن البهاء، والجمال هنا على إشراقه، نواسي - معرّي: محفوف بالأليم الفاجع، مثل طريق مستقيمة واضحة تنشق في القلق، ووحدة الأعماق وتتعارك أبدا مع التيه.

إذ أقول أسطوري، لا أشير إلى طريقة في التحبير، أو التفسير، أو التعبير. أشير إلى مناخ وحالات بدئية، وإلى بكارات، وإلى أن علاقته بالأرض ليست عودة، وإنما هي انبثاق. ربما لهذا يموه المعالم في تخطيطاته وأشكاله، كأنه يريد أن يخلق، وفقا لما تعلم الأسطورة، لا فواصل وحدودا، بل نوافذ وشرفات ومظلات. كأنه يريد أن تسيل أرجاء بلاده، كماء جوفي عذب، في أرجاء لوحته، وأن ترتسم أرضه وتاريخها في اللوحة، كما لو أنهما أنفاس وأنسام، كما لو أن اللوحة جملة لونية في كتابهما ــ الكتاب المفتوح بلا نهاية».



شعر يطوف شوارع المدينة..
أقزام خرافيون.. هرب من شبح الايديولوجيا

● حسين الشيخ

في نهاية عام ١٩٩٥ احتفل الفنلنديون بمرور خمسين عاما على ثلاثة أحداث ثقافية، الأول كان إصدار رواية (سينوحي المصري SINUHE THE EGYPTIAN) للكاتب الفنلندي المعروف MIKA WALTARI. والثاني كان إصدار الكتاب الأول عن شخصية الرسوم المتحركة الوطنية (مومي MOOMIN) والتي يعشقها الفنلنديون بعمق للكاتبة الفنلندية TOVE JANSSON. والثالث كان إدخال الترام في مدينة هلسنكي.

يعتبر MIKA WALTARI من أكثر الأدبــاء الفنلنــديين شهــرة في فنلنــدا وأوروبـا، وعنــدمــا صــدرت روايتـه سينوحــي المصري في أواخر عــام ١٩٤٥ اعتبرت حــدثـا ثقـافيـا مهما. حتـى الآن ترجمت هــذه الرواية إلى أكثر مــن ثلاثين لغة، واعتبرت من بين الكتب الأكثر مبيعا. ولعل السر في نجاح هذه الرواية التاريخية يكمن في استجابتها لـلأحداث التي وقعت آنذاك، حـربان عــالميتان قضتـا على آمال الناس في تحقيق السلام والعيش بأمان. وقبل سنة من إصدار الرواية كانت فنلندا قد عقــدت اتفاقية سلام مــع الجار اللدود الاتحاد السوفيـاتي أجبرت فنلندا بعــدها على دفــع تعــويضات هــائلــة إلى الاتحاد الســوفيــاتي، كما أجبرت على الـدوام على معاملة العدو اللدود كصديق حميم. عانت فنلنــدا أيضــا مــن سيـاســة التــدخــل في شــؤونها الخارجية والـداخليـة من قبـل الاتحاد الســوفيــاتي وألمانيــا، وكــانـت تتعــرض لامتحان عسير آنــذاك، فإمــا أن تحتفظ بطريقهــا المستقل أم أنها ستكون تابعة للاتحاد السوفياتي، ولكن ساستها استطــاعــوا السير بها في طــريــق أرادوه حياديـا مختلفا، في هذه الأجــواء صدرت رواية MIKA WALTARI التي أراد فيها التعبير عن وجهة نظره ضد الإيديولوجيا المسببة للخـراب والدمـار، وهاجـم فيها سياسة التدخـل في شؤون الغير، كل ذلك عبر اللجوء إلى التاريــخ لتضمين انتقاداته بشكل غير مباشر، واسقــاط تلك الأحداث التي وقعت قبل ثلاثة آلاف سنة قبل الآن في مصر على الأحــداث الجاريــة آنـــذاك فعنــدمــا أخبر مسؤول أرشيــف الملـك في مصر لـــ«سينوحي» عن سيـاسـة البـلاد الخـارجية قال لـه: (أصدقاؤنا هــم أولئك الــذيــن يضعون أنفسهــم تحت تصرفنــا ويدفعــون لنا الضرائب، نحــن نسمـح لهم بـــالعيــش على طـــريقتهـــم ولا نمارس ضغوطـا كبيرة على عاداتهم وتقــاليدهــم وآلهتهــم، ويستمـــرون في أن يكــونـــوا أصــدقاءنـا طــالما نحــن نسيطر عليهــم. أصدقاؤنا أيضا هــم الذين لا يعيشون في جوارنــا، على الأقل حتى يصبحــوا جيرانا لنا، وعندما يصبحون جيراننــا فإننا غالبا ما نراهم مؤذيين في كثير من الأحيان، هذه الأمور تفسد علاقات الجوار وتدفعنا بعد ذلك إلى الحرب ضدهم). ولا يحتاج الأمر إلى سعة إطلاع لمعرفة أن دافعي الضرائب هم الفنلنديون أنفسهم.

الروايــة عبارة عن سيرة ذاتيــة لطبيب مصري قديم SINUHE لا يحتل مكـانة مرمــوقة في التاريــخ، ولكنه عــايش فترة مهمة في تــاريخ مصر، في عهــد الفرعــون أخناتــون والذي كان من أنصــار السـلام الأوائل في التاريخ، وكان يركز في تعاليمه على السلام والمحبة والفضيلــة، امبراطور لــديــه الحماسة للعمـل ولكنــه افتقــر إلى الإحســاس بــالواقــع، كــان مــن المؤمنين بوجــود إله واحــد. هذا الإمبراطــور الذي سيفشــل في تجربتــه، والتـــي سيقطــف ثمارها شـخص آخر، عــديم الضمير، قائد عسكري محدث النعمة، ويصبح بعد ذلك منقذ مصر.

(الطريقــة التي يـدار بها العالم آنــذاك كانت معتمدة على المصـالح الذاتية، لا على القرار العقلاني..) كما يعلق WALTARI في إحـدى مقـابـلاته. إحـدى الـروايـات الأخــرى التي تكلمـت عن إخنــاتون هـــي رواية الــروائي المعروف (تومــاس مان) (جوزيف وأخاه) التــي كتبها بين الأعوام ١٩٣٤ ـ ١٩٤٣ والتي اختلفت عن رواية WALTARI بتفـاؤليتهـا، وسخــريتهـا العميقة من الحكـم النازي في ألمانيا. بينما

رواية WALTARI تتميز بمنطقها المقرر سلفا: (على الدوام ستلحق بالأمور التي حدثت، أمور أخرى...).

كان استقبال الرواية وقتها متفاوتا، فقد استقبلها اليمين بالترحاب واعتبرها مرحلة مهمة ومميزة في سلسلة أعمال WALTARI، في حين هاجمها اليسار واعتبر WALTARI همه الأكبر هو الحصول على المال متناسيا مصالح الفقراء والناس العاديين، وأنه حين تحالف مع القوميين والكنيسة في الثلاثينيات، فإنه اختار الجانب المعبر عن خلفيته تماما. وحتى الآن وبعد مرور خمسين عاما على إصدار الرواية، فإن الاحتفال بهذه المناسبة ضم الكثير من الأصوات المعارضة والمؤيدة لها. اعتبر الكثير من النقاد أن عمله هذا قد حجب بقية أعماله، والتي بحسب رأي النقاد أكثر أهمية من هذه الرواية التي حازت على شهرة محلية عالمية كبيرة. ومن أهم أعمال WALTARI: (ملاك الظلام)، (المغامر)، (سر المملكة)، (لسان النار) وغيرها. ولد MIKA WALTARI في عام ١٩٠٨ وتوفي عام ١٩٧٩.

المناسبة الثانية كانت مرور خمسين عاما على إصدار الكتاب الأول حول شخصية الرسوم المتحركة (مومي) للكاتبة الفنلندية Tove Jansson التي لا تستطيع المشي بحرية في شوارع هلسنكي دون أن يستوقفها الكثير من قرائها أو المعجبين بشخصية مومي، ولعل Jansson من الكتاب المعاصرين القلائل الذين خلقوا لنا عالما آخر. لقد خلقت تلك الكاتبة جنة عدن خاصة بها. عائلة مومي ومن يقيم معهم في وادي مومي هم عبارة عن مجموعة من الـ Troll (الترول عبارة عن قزم أو جبار خرافي يسكن الكهوف أو يقيم تحت الأرض في المثولوجيا الفنلندية)، عائلة مومي عبارة عن أفراس نهر جميلة ورشيقة بأرجلها التي تشابه أرجل الأيلة، يعيشون في بيت جميل ذي موقد، في وادي مومي بين الجبال والكهوف والأنهار والشاطىء المواجه للمحيط. العائلة نفسها دافئة وحميمة لكنها تواجه بصعوبات وتهديدات كبيرة، فيضانات، براكين، مخاطر أخرى، وتحل العائلة مشاكلها عبر فن التفكير العميق. وكما تقول الكاتبة: (خلق أشياء جديدة ــ قبعة، شعر، شبكة صيد، صورة ــ تكون رهن يديك، هو إعطائك إحساسا عميقا نظيفا في هذا الغاب المجنون المسمى بالعالم). قصص مليئة بالشعر لا يمكن أن تفشل أبدا في الاستحواذ على قلوب الأطفال، والراشدين أيضا. إنها ببساطة أسطورة الطفل الفنلندي اليوم.

هلسنكي هي المدينة الفنلندية الوحيدة التي يوجد بها ترام، وعام ١٩٩٥ صادف مرور خمسين عاما لإنشاء الترام. استغلت المدينة هذه المناسبة واحتفلت بها بطريقة مميزة. فالناس البالغ تعدادهم ١٤٠٠٠٠ والذين يستعملون الترام يوميا في هلسنكي قضوا رحلاتهم بصحبة شعراء إنجليز وفنلنديين، يلقون أشعارهم عليهم. ثمة شيء عميق يلقي على الناس بظلاله، ثمة صمت وإنصات عميقان رغم ضجة السير التي تحيط بالترام، كأن الشعر سيد المواقف. شعراء هواة، شعراء محترفون.. يوزعون قصائدهم على المسافة، ينسى بعض الناس أماكن نزولهم. مخمورون يغنون بصوت عال، يجابههم استنكار وتعنيف شديدان، يضطرهم للسكوت. السكوت والإنصات

إلى الشعـر بصـوت عـال وهـو يطـوف شـوارع المدينـة. الشعر عنـوان احتفـال مدينة هلسنكي بمـرور خمسين عاما على إنشاء الترام. قصاصات قصائد بقيت على الكراسي في المحطة الأخيرة.. والثلج يحيط بطرقات العودة.

هكذا، مثل انبعاث الحياة وتجددها في أبريل، تفتحت أزاهير الفكر والفن في مشهد ثقافي حافل رعته رابطة الأدباء وساهمت فيه شخصيات كويتية وعربية أغنته بحواراتها وحضورها الفاعل، ويكاد المرء يعجز أمام لملمة أطراف هذا المشهد المتعددة والمتنوعة، وسنحاول قدر الإمكان تقديم صورة عامة لهذه الفعاليات في خطوطها العريضة.

ملتقى الشاعر الراحل د. عبدالله العتيبي

برعاية وزير الإعلام الشيخ سعود ناصر الصباح أقامت الرابطة «ملتقى د. عبدالله العتيبي الشعري» واستهلت هذا الملتقى بحفل فني ألقى فيه الأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان أمين عام الرابطة كلمة أشاد فيها بجهود الراحل وبعطائه وبحبه لوطنه، وشكر عبرها الجهات الرسمية والشعبية التي ساندت هذا الملتقى وبذلت كل جهدها لإنجاحه.

وعلى مدى يومين متتاليين، وفي جلسات صباحية ومسائية، تمت مناقشة البحوث وأوراق العمل المقدمة إلى الملتقى والتي شارك فيها من الكويت: د. سالم عباس خدادة (الحلم في شعر عبدالله العتيبي)، د. طيبة الشذر (التطور الدلالي في ديوان مزار الحلم)، ومن مصر د. محمد حسن عبدالله (تقويم الشعر عند عبدالله العتيبي)، ومن سوريا د. نعيم اليافي (الشعر الكويتي وتجربة الاحتلال)، ومن السعودية د. سعد البازعي (جماليات التكرار في مزار الحلم) ومن المغرب د. محمد مفتاح (البيئة في الشعر الكويتي).

وشارك في إدارة الجلسات وكلمات التقديم كل من: د. سليمان الشطي، د. خليفة الوقيان، د. سهام الفريح، د. سهام عبد الوهاب.

وكان الملتقى مناسبة طيبة لتبادل وجهات النظر المتباينة، وللكشف عن بعض وجوه الحركة النقدية في ا لوطن العربي ومدى مواكبتها للمناهج النقدية الحديثة في العالم.

أخبار

ـــــ أقام منتدى (أصحاب القلم) حفل تكريم للأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان بمناسبة تسلمه لمسئوليته الجديدة كأمين عام مساعد للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

ـ أصدرت رابطة الأدباء كتابها الدوري الأول في سلسلة (كتاب الرابطة) بعنوان:

(أدباء وأديبات الكويت) لمؤلفته: ليلى محمد صالح.
- تشارك الأديبة ليلى العثمان/أمين سر الرابطة بمؤتمر (ثقافة المرأة في الخليج) الذي تقيمه رابطة أديبات نوادي الفتيات في الشارقة.
- الاتحاد الوطني لطلبة الكويت أقام حفل تكريم للفنان المبدع سامي محمد الذي بدأ يحظى باهتمام النقاد في العالم.

محاضرات

ـــ ألقى الدكتور نعيم اليافي محاضرة بعنوان (أفول المثقف) أعقبها حوار معه شارك فيه كل من د. سليمان الشطي، د. وهب رومية. وأدار الحوار الأستاذ سليمان الحزامي.
- وفي إطار الأربعاء الثقافي ألقى الدكتور علاء الدين شاهين محاضرته حول: «الأدب المصري القديم» وقدمه للجمهور الأستاذ عبدالله خلف.
ـــ الكاتبة فاطمة يوسف العلي ألقت محاضرتها بعنوان: «نماذج وصور للمرأة الكويتية في القصة القصيرة» وقدمها للجمهور الأستاذ عبدالله خلف بكلمة وافية.
- أقام كل من الشعراء والشاعرات: الأستاذ خالد سعود الزيد، الأستاذ يعقوب الرشيد، المحامية فاطمة العبدالله الاستاذة نورة المليفي، أمسية شعرية تضامنا مع الأسرى في مدرسة بدر السيد الرفاعي، لاقت إقبالا واسعا من الجمهور.

المجلس الوطني

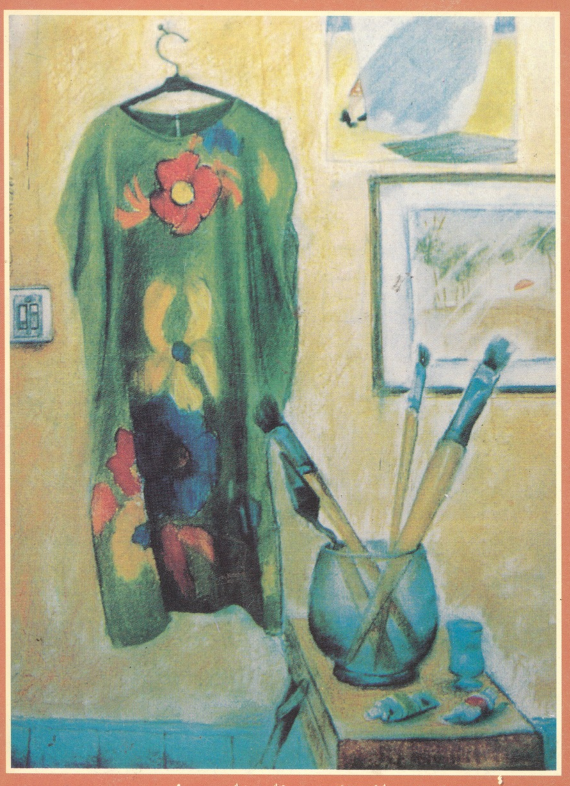
واصل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فعالياته المتميزة إثر الاستراحة القصيرة التي أعقبت مهرجان (القرين) الثقافي. وبدأ هذه الفعاليات بمعرض (بينالي الكويت الدولي) الذي نظمته جميعة الفنون التشكيلية وشاركت فيه مجموعة من الدول العربية والأجنبية، ورافقت المعرض محاضرات وندوات حول الفن التشكيلي وأثر الفنون الإسلامية في الفن العالمي شارك فيها كل من: صلاح الدين محمد (سوريا)، د. أحمد باقر (البحرين)، د. عبدالله تقي (الكويت).
- وفي بادرة وطنية مهمة افتتح أمين عام المجلس الدكتور سليمان العسكري مهرجان الطفل الثقافي الأول الذي اشتمل على عروض مسرحية وسينمائية وحفلات موسيقية. وقدمت خلاله مسرحية (الدانة) من تأليف: عواطف البدر وتمثيل زهرة الخرجي، وإبراهيم الحربي، وإخراج د. حسن خليل. ولاقت إقبالا منقطع النظير.

نادي السينما

ضمن فعاليات نادي السينما الكويتي ألقى د. مشهور مصطفى محاضرته حول (الأسطورة والسينما) كما ألقى الأستاذ سليمان الحزامي محاضرة مهمة حول (السينما الإيرانية) وشارك الدكتور صالح سعد بمحاضرة نوعية حول مفهوم (الاحتفالية). ومازال النادي يتابع عروضه كل اثنين.

لوحة الغلاف: (مجموعة قَرارات)
للفنان الكويتي: (أيوب حسين)

AL Bayan



«إمرأة غائبة» للفنانة هالة الفيصل